L'histoire du jazz peut se retracer – durant la première moitié du XXe siècle en tout cas – en termes de géographie. Les styles prirent le nom des villes où ils mûrirent ; La Nouvelle-Orléans fut suivie par Chicago (la « cité des vents ») et New York (la « Grosse Pomme »).

LES PREMIÈRES CAPITALES DU JAZZ

Si La Nouvelle-Orléans fut le lieu de naissance du jazz, Chicago fut celui où il commença à croître et se développer. Dans les années 1910 et 1920, Chicago était la ville la plus animée et, très certainement, la plus dangereuse des États-Unis. Elle regorgeait de dancings, de tripots, de gargotes, de cabarets et de lieux mal famés les plus divers – le genre d'endroits où, comme musique d'ambiance, le jazz était chez lui. Les lieux où on s'amusait étaient généralement aux mains des racketteurs et les truands au point que, à l'ère de la Prohibition, la ville devint synonyme de crime organisé, sur fond de musique *hot*. Reste que, pendant quelques années, le jazz américain eut une capitale : Chicago.

Comme ce serait le cas à New York et ailleurs, la tonalité musicale de la ville fut donnée par l'arrivée de Noirs du Sud dans le cadre de la grande migration qui suivit la fin de la Première Guerre mondiale et la fermeture du quartier chaud de Storyville à La Nouvelle-Orléans. Le South Side de Chicago fut colonisé par une armée de bluesmen et d'instrumentistes, et parmi ceux qui gagnèrent la ville et s'y firent une place, on trouve certains des plus illustres pionniers de La Nouvelle-Orléans : les cornettistes et trompettistes Freddie Keppard et Joe « King » Oliver, et le pianiste Jelly Roll Morton. Ce fut en particulier le Créole Jazz Band d'Oliver qui captiva les auditoires aux Lincoln Gardens.

Oliver était le troisième roi des cornettistes de La Nouvelle-Orléans, après Buddy Bolden et Keppard, et le Creole Jazz Band synthétisait tout ce que le jazz de La Nouvelle-Orléans avait inventé jusque-là. Une musique d'ensemble dense et pleine, toujours stimulante par son swing : il y avait de quoi emballer un public à la recherche de sensations fortes. Quand Oliver finit par enregistrer son répertoire, en 1923, il rassembla un orchestre extraordinaire : outre lui-même, il comptait Johnny Dodds (clarinette), Kid Ory (trombone) et le jeune Louis Armstrong au second cornet. Armstrong était le prototype de ces jeunes innovateurs qui émergeaient alors des rangs des musiciens noirs de la ville.



À gauche : *le saxophoniste Frankie Trumbauer, qui était aussi un as de l'aviation.*
Page de droite : *le légendaire Bix.*

Même si ses enregistrements en petite formation se faisaient le plus souvent avec des groupes qui n'avaient pas d'existence en dehors du studio, il travaillait en public au Savoy Ballroom et au Sunset Cafe. Vers la fin de la décennie, l'un des groupes les plus *hot* de la ville, l'orchestre du clarinettiste Jimmie Noone, travaillait à l'Apex Club, et les clients pouvaient y entendre les miraculeuses nouvelles trouvailles pianistiques du jeune Earl Hines, un virtuose mâchouilleur de cigare qui était le pair de Louis Armstrong tant par le style que par l'imagination.

Jelly Roll Morton n'enregistra pratiquement pas sa musique d'orchestre avant 1926-1927 (il y a des piles de solos de piano remontant aux années précédentes), mais le résultat compte parmi les véritables classiques de l'histoire du jazz. Morton concocta une musique d'ensemble si parfaite dans le détail que les disques auraient aussi bien pu être écrits de bout en bout – alors qu'ils sont pleins d'improvisations merveilleuses, empreints d'un swing naturel qui leur donne un entrain contagieux. Mais cela restait fondamentalement un aboutissement du style classique de La Nouvelle-Orléans, plutôt qu'un renouveau conscient de celui-ci. Et quand Louis Armstrong enregistra ses immortelles séries de Hot Five et Hot Seven à Chicago vers la même époque, lui aussi évoluait toujours dans le cadre polyphonique de ses origines néo-orléanaises.

Telle était l'étrangeté de Chicago dans les années 1920. La « ville-enfant » hébergeait le jazz sans réellement l'encourager à beaucoup évoluer. La virtuosité incomparable de Louis Armstrong renouvelait le mode d'expression du soliste, alors que le jazz chicagoan continuait d'exploiter un vocabulaire déjà menacé de déclin.

Arrivé à New York à la fin des années 1920, Morton fut incapable de s'adapter aux nouvelles méthodes orchestrales de Duke Ellington et de Fletcher Henderson. Les groupes plus *bluesy*, qu'ils aient pratiqué la sophistication légère de Lovie Austin ou la musique de bastringue, brute de décoffrage, de Jimmy Blythe, étaient tout aussi conservateurs.

Cependant, au même moment, une autre variété de jazz commençait à émerger de la ville, et c'est celle qui allait incarner ce qu'on identifierait et désignerait comme le « style chicagoan ».

Les auditoires noirs n'étaient pas les seuls que cette nouvelle musique envoûtait. Beaucoup d'adolescents blancs se mirent à l'écouter, puis à l'imiter. Certains d'entre eux venaient de l'Austin High School. Mus par le désir de jouer cette musique, ils formèrent un groupe dont on garderait le souvenir sous le nom d'Austin High School Gang.

Parmi eux se trouvaient le fougueux cornettiste Jimmy McPartland (et son frère, moins connu, Dick, qui tenait le banjo), le féroce batteur Dave Tough, Frank Teschemacher, qui après avoir débuté au violon, devait devenir le clarinettiste le plus aventureux de l'époque et, enfin, le suave et attachant saxophoniste Bud Freeman. McPartland et Freeman, qui vécurent jusque dans les années 1990, devinrent rapidement des instrumentistes à la personnalité accomplie, et seule la mort de Teschemacher dans un accident de voiture en 1932 l'empêcha de se faire une place dans le panthéon du jazz.

Ils n'écoutaient pas seulement les meilleurs musiciens noirs. Un groupe blanc baptisé New Orleans Rhythm Kings (NORK), source majeure d'inspiration des premiers orchestres de jazz bien qu'il ait largement été oublié depuis, exerça une influence toute particulière. Les NORK alignaient trois solistes issus de la ville qui donnait son nom au groupe : le cornettiste Paul Mares, le tromboniste Georg Brunis (il avait changé la graphie de son nom – George Brunies – sur les conseils d'un numérologue) et le clarinettiste Leon Roppolo. En une brillante synthèse de l'orchestre d'Oliver et de l'Original Dixieland Jazz



À gauche : *l'orchestre de Jean Goldkette, avec Beiderbecke (quatrième à partir de la gauche) et Trumbauer (deuxième à partir de la droite).*

Page de droite : *l'Original Dixieland Jazz Band, avec (de gauche à droite et de haut en bas) Eddie Edwards, Larry Shields, Tony Spargo, Russell Robinson et Nick La Rocca.*









Band, le groupe parvenait à produire une musique *hot* parfaitement ajustée, au son lisse, mais sans rien sacrifier de l'intensité du meilleur jazz de l'époque. Mares et Roppolo, en particulier, étaient des instrumentistes hors pair, qui laissèrent leur empreinte sur toute une génération de jeunes musiciens chicagoans ; leurs enregistrements pour le label Gennett, sous lequel l'orchestre de King Oliver avait gravé ses plages décisives, restent un précieux héritage.

Mais dans le monde du jazz, les ambitions étaient nombreuses. Muggsy Spanier, autre natif de la ville, apprit l'art du cornet en écoutant Oliver ; le pianiste Joe Sullivan travailla dans le circuit des music-halls ; et un jeune clarinettiste

Bix Beiderbecke



Nom : Leon «Bix» Beiderbecke.

État civil : né le 10 mars 1903, à Davenport (Indiana), mort le 6 août 1931, à New York.

Instruments : cornet, piano.

Tout sur Bix. Se fait une première réputation à Chicago au sein des Wolverines (1924). La même année, entame son amitié de toute une vie avec l'altiste Frankie Trumbauer et fait un bref séjour dans l'orchestre de Jean Goldkette. Après un temps dans des groupes dirigés par Trumbauer (1925-1926), tous deux rejoignent l'orchestre de Jean Goldkette jusqu'à son démantèlement fin 1927. Bix et « Tram » acceptent alors l'invitation de l'autoproclamé Roi du jazz Paul Whiteman à rejoindre son orchestre en qualité de solistes vedettes. Cependant, en 1929, miné par un alcoolisme aigu et les problèmes de santé qui en résultent, Bix quitte Whiteman pour un travail erratique en *free-lance* autour de New York, jusqu'à sa mort à l'âge de vingt-huit ans.

Style. Non seulement la première légende blanche du jazz et le pendant de Louis Armstrong, mais avec sa clarté tranchante Bix peut aussi être vu comme un précurseur du *cool*, de Miles Davis et de Chet Baker.

Disciples connus. Jimmy McPartland, Bobby Hackett et Rex Stewart.

Image. Prototype de la vie à 100 à l'heure suivie d'un épuisement prématuré. On trouvera un compte rendu romancé de la brève vie de Bix dans le célèbre roman de Dorothy Baker *Young Man with A Horn* (1938 – trad. *le Jeune Homme à la trompette*). En 1950, une adaptation cinématographique outrée (*la Femme aux chimères*) valut le rôle-titre à Kirk Douglas. Autre livre sur Bix : de Richard Sudhalter & Philip Evans, *Bix, Man & Legend.*

À son meilleur dans. *Singing The Blues, I'm Coming Virginia* et le debussyesque *In A Mist*, un exceptionnel solo de piano.

La légende continue. En 1985, dans une série policière britannique, *The Beiderbecke Tapes*, on recherchait un rare coffret des enregistrements du grand cornettiste.

Le plus beau compliment fait à Bix. « Quatre notes pouvaient changer une vie » (Hoagy Carmichael).

nommé Benny Goodman était si précoce qu'il reçut sa carte syndicale de l'Union des musiciens à l'âge de treize ans. Des étrangers vinrent s'agréger : Pee Wee Russell (clarinette) du Texas, Bix Beiderbecke (cornet) et Frankie Trumbauer (saxophone) du Midwest.

L'homme qui finit par incarner l'école de Chicago venait en fait de l'Indiana : Eddie Condon, pugnace spécialiste de la guitare rythmique. Avec son ami le chanteur Red McKenzie, il organisa l'une des grandes séances de l'époque : les enregistrements de 1928 des Chicagoans de McKenzie et Condon. Ce fut presque son chant d'adieu à la ville, car il partit à New York l'année suivante pour s'y installer définitivement ; Condon y ouvrit son propre club en 1945.

Pourtant, ce personnage railleur et plein de gouaille resta à tout jamais perçu comme l'inspirateur du « jazz chicagoan ». Dans le langage de Condon, cela signifiait une forme de dixieland clair et sans fioriture, fondée sur les motifs établis à La Nouvelle-Orléans, mais teintée d'une saveur urbaine et de la vigueur fanfaronne qui caractérisait le meilleur de cette musique. Les Chicagoans préféraient un répertoire réduit de morceaux familiers ; ils adoptèrent les rythmes légèrement plus relâchés de l'ère du swing et déplacèrent l'axe central depuis le jeu d'ensemble vers un enchaînement de solos finement ciselés à l'efficacité sans prétention. Pour le reste, la musique de ces orchestres était aussi proche de l'intemporel que le jazz ne l'a jamais été.

Les formations de Condon inclurent des dizaines d'autres musiciens au cours des années : Max Kaminsky, Billy Butterfield, Wild Bill Davison (trompette) ; Floyd O'Brien (trombone) ; Pee Wee Russell, Edmond Hall, Joe Marsala (clarinette) ; Bud Freeman (ténor) ; Jess Stacy (piano) ; Big Sid Catlett, Gene Krupa, George Wettling (batterie) ; et bien d'autres encore. Condon traversa les décennies du swing et du bebop, et le « revival » des années 1940 et 1950 dut beaucoup à sa défense d'un style qui avait la peau bien plus dure qu'on ne l'avait cru.

Plus durable, certainement, que la ville qui l'engendra. Quand Condon quitta Chicago en 1929, elle était moribonde comme capitale du jazz. Ceux des édiles qui n'étaient pas corrompus lancèrent une offensive contre le crime organisé en 1928 et, bien que la culture de la ville ne changeât pas du jour au lendemain, la belle époque de la vie nocturne de Chicago étaient à présent révolue. La Dépression acheva le travail. Dès 1930, la plupart des musiciens avaient migré à New York.

Page de droite : *le pianiste Jelly Rall Morton*

ELLY ROLL" MORTON
riginator of Jazz & stomps
AND HIS
RED HOT PEPPERS





Ci-dessus et à gauche : *Louis Armstrong sur de classiques photos publicitaires.*

Ci-dessous : *Louis Armstrong en Grande-Bretagne en 1932 avec des membres de l'orchestre de Jack Hylton.*







Ci-contre : *un pur Chicagoan, Muggsy Spanier.*

Chicago n'a jamais tout à fait retrouvé son importance comme centre créateur de jazz depuis. Ce n'est qu'en 1960, lorsque l'avant-garde noire qui gravitait autour de l'Association for the Advancement of Creative Musicians perça, notamment à travers l'Art Ensemble of Chicago, que la ville sembla retrouver sa place éminente.

Le blues a toujours constitué une part importante de la culture musicale de la ville, le blues électrique de Muddy Waters, Buddy Guy et autres en particulier, et cela n'a jamais changé ; mais pour l'essentiel le jazz a évolué ailleurs.

• DISCOGRAPHIE •

KING OLIVER
King Oliver: Volume One 1923-1929 (CBS)
NEW ORLEANS RHYTHM KINGS
NORK & Jelly Roll Morton (Milestone)
EDDIE CONDON
Dixieland All Stars (MCA)
MUGGSY SPANIER
Muggsy Spanier: 1931-1939 (CDS)
PEE WEE RUSSELL
Jack Teagarden & Pee Wee Russell





>Pour la petite histoire

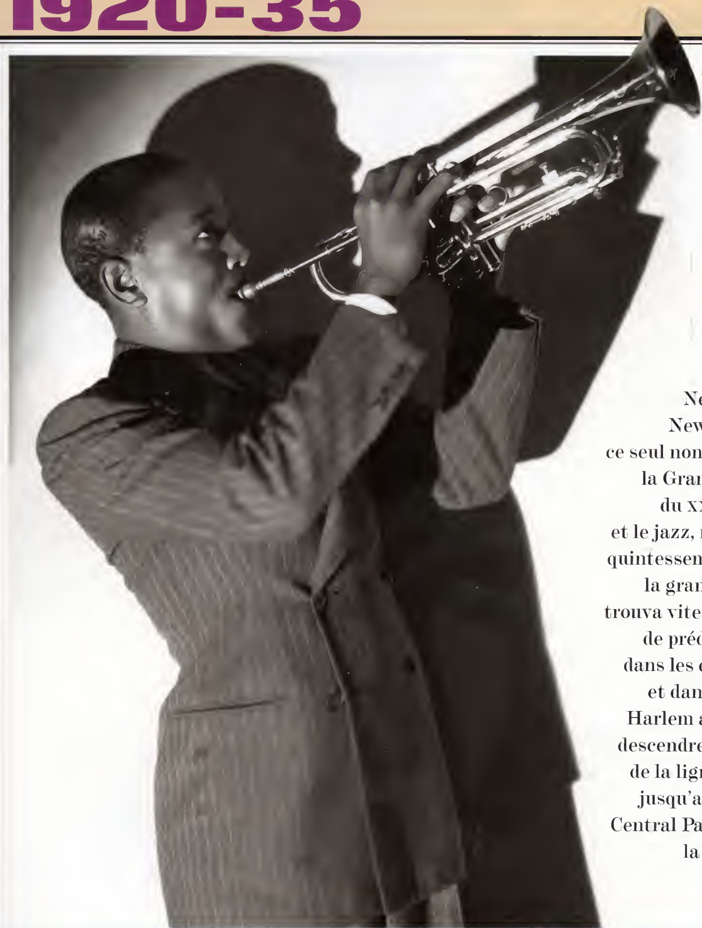
Eddie Condon, Bix Beiderbecke et Bing Crosby *étoient tous invités à une fête alars qu'ils jouoient ò Chicogo. Condon se souvient de leur retour en voiture. « J'ai dit à Bix : " Tu te sauviens du type à qui tu n'arrêtais pas de dire de la fermer ? " " Ouais, me répand Bix, paurquai je ne lui ai pas mis man paing sur la gueule ? J'ai trap ban coroctère. " " Je me disais que ça t'intéresserait de cannaître son nom ", je lui dis. " M'en fous de san nom ! " dit Bix. " Il s'oppelle Copone, lui oi-je appris. Al Capone. " »*

En une autre occosion, le clorinettiste Mezz Mezzrow (ci-contre) fut tiré de son lit et emmené jusqu'à un vaste pavillon de jordin où on lui donno une chignole et lui dit de forcer des tonneaux d'une bière qu'il fallait corser, puisque que les Fédéroux ne permettaient pos ò lo brasserie Blackhawk de Capone de brosser des breuvages un peu farts.

Al charriait danc l'innacente mousse jusqu'ò une outre partie de la ville, où des musiciens aidaient ò en vider lo mojeure partie avant de revitaliser le reste en y ajautant une cancactian plus vigoureuse, mieux à même de fovoriser une oppréciotion immédiote du jeu de Mezzrow. « Nous ovons obsorbé de nambreuses leçons à l'université Al Copone des Arts du Tripot », reconnut plus tord Mezzrow.



1920-35



New York,
New York…
ce seul nom évoque
la Grande Ville
du XXe siècle,
et le jazz, musique
quintessentielle de
la grande ville,
trouva vite son lieu
de prédilection
dans les cabarets
et dancings de
Harlem avant de
descendre, le long
de la ligne « A »,
jusqu'au sud de
Central Park, dans
la 52e Rue.

...ET LA GROSSE POMME

Aujourd'hui, New York est la capitale du jazz, l'endroit où, littéralement, des milliers d'aspirants musiciens tentent de vivre et de travailler. Pourtant, à la naissance du jazz, celle-ci ne lui accorda que l'intérêt qu'on peut concéder à la dernière nouveauté à la mode, ce qu'il y avait de mieux après le ragtime, mais sans plus.

Quand l'Original Dixieland Jazz Band fit ses débuts new-yorkais au Reisenweber's Restaurant en 1917, il fit sensation, même si c'était avant tout par le seul impact de sa cacophonie. Tandis que le jazz continuait d'évoluer à La Nouvelle-Orléans et à Chicago, le principal centre cosmopolite des États-Unis continuait de le considérer comme rien de plus que la version débraillée des musiques de danse bien élevées qui se jouaient dans les clubs, les restaurants et les dancings.

Il y eut quelques initiatives : des petits groupes comme les Georgians, menés par le trompettiste d'origine italienne Frank Guarente, et les Original Memphis Five – aussi new-yorkais les uns que les autres, en dépit de leurs noms ! – marquèrent la différence entre les musiques de danse *sweet* (« douce ») et *hot* (« chaude, forte, épicée »), et leurs nombreux enregistrements montrent à quel point leur style était populaire bien au-delà des limites de la ville. Pour l'essentiel, cependant, les plus gros orchestres de danse exécutaient des arrangements empesés de foxtrots, qui n'étaient qu'occasionnellement animés çà et là d'un bref solo cuivré.

C'était vrai, en tous cas, des orchestres blancs. Mais quelque chose d'entièrement différent était en train de se produire ailleurs dans la ville, au sein de ce qui était devenu la principale communauté noire de New York. Dès 1920, 200 000 Noirs étaient installés à Harlem, un quartier composé d'immeubles autrefois prestigieux mais qui étaient alors complètement décatis.

Le jazz y prit racine comme musique familière jouée lors des *rent parties* (« fêtes du loyer » : transformation pour un soir de l'appartement en club payant afin d'assurer l'argent du terme) qui avaient lieu un peu



À droite : *les Rhythm Boys, trio vocal où figurait Bing Crosby, qui jouait le rôle d'attraction supplémentaire autour du grand orchestre de Whiteman.*

Ci-dessous : *les Rhythm Boys avec le grand orchestre de Whiteman.*



PAUL WHITEMAN'S RHYTHM BOYS
AL RINKER — HARRY BARRIS — "BING" CROSBY

partout chaque week-end. Les meilleurs musiciens du coin venaient rivaliser sur le médiocre piano familial. Certains étaient d'un excellent niveau, même si, à l'époque, leur nom n'était guère connu en dehors du voisinage : James P. Johnson, Fats Waller, Willie « The Lion » Smith. Duke Ellington débarqua de Washington en 1922. William Basie joua longtemps à Harlem avant d'échouer à Kansas City en 1927.

Le *Harlem stride piano* devint une tradition en soi, un fascinant mélange de ragtime, de blues et de musique de variété, et un brillant exercice de virtuosité et d'invention. Ce nouveau mode d'expression contamina inévitablement les petites formations, puis les grands orchestres qui commencèrent à travailler à Harlem et, très vite, dans toute l'agglomération new-yorkaise.

Au début des années 1920, aucun orchestre ne se détachait vraiment du lot, mais il y avait une abondance de musiciens qui se frayaient un chemin vers la musique virtuose de la fin de la

décennie : des représentants de la vieille école comme Johnny Dunn (trompette) ou Fess Williams (clarinette), à côté de maîtres en herbe comme Sidney Bechet (soprano) et Johnny Hodges (alto). Mais avec l'afflux d'artistes venant du Sud – de La Nouvelle-Orléans via Chicago –, New York allait bientôt s'enorgueillir de posséder des orchestres de jazz de premier plan.

L'un des premiers fut dirigé par Fletcher Henderson, pianiste et arrangeur de talent bien que peu sûr de lui, qui dirigea une grande formation jouant pour les danseurs blancs du Roseland Ballroom, au 1658, Broadway. Henderson commença à enregistrer en 1921, et même si ses premiers disques montrent que l'orchestre n'avait pas une approche si différente de celle d'un Sam Lanin, son personnel juvénile s'efforçait de débrider l'improvisation. Lorsque des musiciens tels que Coleman Hawkins (ténor) le rejoignirent en 1923, la mèche était prête à l'allumage, ce qui se produisit avec l'arrivée (depuis Chicago) de Louis Armstrong en 1924. Les solos d'Armstrong, fusant des partitions encore relativement tranquilles de Henderson, restent encore stupéfiants plus de soixante ans plus tard. À partir de là, avec la participation de l'arrangeur Don Redman et d'un effectif qui devait inclure nombre des plus intelligents et des plus vigoureux musiciens noirs de New York, l'orchestre de Henderson devint la principale force motrice de la nouvelle musique.

Puis il y avait Ellington, qui fut lui aussi inspiré par un trompettiste – le spécialiste du growl Bubber Miley qui lui fit « faire une croix sur la musique *sweet* » –, et assembla le noyau d'un orchestre qui resterait immuable pendant cinquante ans.

Ellington entra au Cotton Club en 1926 et commença à attirer un public blanc curieux de cette nouveauté qui se répandait dans tous les lieux musicaux du quartier. Bientôt, l'affluence fut telle que le Club – et d'autres salles comme Connie's Inn et Small's Paradise – fermèrent leur porte aux clients noirs. Mais ceux-ci se tournèrent

Ci-contre : *la liste du personnel de l'orchestre de Whitemon.*

Pereonnel of Paul Whiteman'e Band.

Paul Whiteman	- Leader.
Charlee Striokfadden, Frank Trumbauer, Cheeter Hazlett	- Saxophones.
"Red Maier	- Saxophone and Flute.
"Izzy" Frieóman	- Tenor Saxophone, and olarinet.
"Milford Liebrook	- Baee eaxophone and other
Bill Rank, Boyoe Cullen	- Trombone.
Jack Fulton.	- Trombone and Vooal.
Wilbur Hall	- Trombone and oomedian.
"Bix" Beiderbecke, "Harry (Goldie) Goldfield, Charlie Margulis	Trumpet.
Mike Traffacante	- Bass.
Kurt Deiterle, Mischa Russell, Matt Malneck, Herman Vian, Joe Venuti	- Violin.
John Bonam, Ed. Lang.	- Guitar.
Roy Barge, Len Hayton	- Piano.
George Mareh.	- Drums.
Bernard Daly	- Flute, picoolo eto.)
Mike Pingatore.	- Banjo.
Rhythm Boye	- Vocalists.



Eddie Condon



Nom : Albert Edwin Condon.

État civil : né le 16 novembre 1905, à Goodland (Indiana), mort le 4 août 1973, à New York.

Instrument : guitare rythmique.

Ses autres talents. Conteur, vedette de télévision, patron de club, bon vivant et auteur. Des trois livres qu'il signa, *We Called It Music* (1947) est le plus révélateur. Condon présenta l'un des premiers programmes télévisés de jazz en 1942. Entre 1942 et 1946, il organisa une série de concerts *all stars* au Town Hall et au Carnegie Hall de New York. Ouvrit son propre club new-yorkais en 1945.

Sa place dans l'Univers. Même Damon Runyon (écrivain et journaliste) aurait eu du mal à créer un personnage d'une gouaille égale à celle de Condon. Bien qu'il ait rapidement déménagé de Chicago à New York (1929), Condon a toujours été considéré comme l'incarnation du jazz chicagoan du temps de la Prohibition.

Ses racines. Partie intégrante de l'Austin High School Gang et des McKenzie-Condon Chicagoans 1927.

Quelques compagnons célèbres. Bobby Hackett (cornet), Max Kaminsky, Billy Butterfield, Wild Bill Davison (trompette), Jack Teagarden, Georg Brunis (trombone), Pee Wee Russell (clarinette), Bud Freeman (ténor), Fats Waller, Joe Sullivan (piano), Gene Krupa, Big Sid Catlett, George Wettling (batterie)

Ses conseils de bonne santé. Tandis que son gosier en pente prédestinait Condon (et ses musiciens) à porter les couleurs d'une marque de scotch ou de bourbon, c'est aux qualités laxatives des All-Bran de Kellogs qu'il eut le désir irrépressible d'associer son nom.

Ses répliques célèbres. Le talent de Condon pour avoir le dernier mot est illustré par son jugement sur le bebop : « Nous ne diminuons pas nos quintes, nous vidons nos pintes », tandis qu'en apprenant que le (controversé) critique français Hugues Panassié devait produire des enregistrements aux États-Unis : « Est-ce que je me mêle de lui apprendre à fouler le raisin ? »

vers d'autres clubs, le Savoy Ballroom pour entendre King Oliver et Chick Webb, ou le Saratoga Club pour Luis Russell.

Ces chefs d'orchestre et leurs musiciens fixèrent le canon de la musique la plus stimulante dont New York puisse se targuer. Il y a donc une sorte de paradoxe à ce que l'expression « jazz new-yorkais des années 1920 » ait tendu plus tard à désigner une scène tout à fait différente, celle des musiciens blancs qui monopolisèrent les séances d'enregistrement de l'époque. Les studios d'enregistrement new-yorkais ne désemplirent pas durant toute la décennie, et même après le krach boursier de 1929 on continua d'enregistrer à tour de bras. Mais, même si des chefs comme Henderson et Ellington ne cessaient de faire des disques, leur production était dérisoire au regard de celle de Ben Selvin, Paul Whiteman, Nat Shilkret ou Fred Rich.

Whiteman, qui s'était affublé en douce du titre de « Roi du jazz », dirigeait un vaste et pesant orchestre de danse, mais il embaucha quelques-uns des meilleurs musiciens blancs de l'époque – dont Bix Beiderbecke (cornet) et Frankie Trumbauer (alto) – pour y glisser un peu de piment jazz. Le playboy mondain Roger Wolfe Kahn dirigeait un orchestre plus ou moins pour son propre divertissement, mais il y regroupa tant de bons musiciens que les disques encore existants certains des meilleurs morceaux, et les plus enfiévrés, de cette musique de danse.

La liste de ces musiciens comprend bien des noms a peu près oubliés de tous, sauf des spécialistes : Leo McConville (trompette), Fud Livingston (clarinette et ténor), Adrian Rollini (saxophone basse), Don Murray (clarinette)

Ci-dessous : *la section de saxaphones de Dan Redman.*
Page de droite : *le grand Art Tatum.*







–> Pour la petite histoire

EN 1928, LES GERSHWIN – GEORGE ET IRA – ÉCRIVIRENT UN SPECTACLE SATIRIQUE *intitulé* Strike Up The Band, *qu'ils rodèrent ò l'extérieur de New York. Les réactians du public furent médiacres, et le spectacle fut donc obondonné jusqu'en 1930, où, moyennant une impartante réécriture, il finit par sortir ou Times Squore Theotre. Excellente nouvelle pour nombre de jazzmen new-yarkais, qui furent engagés dons l'orchestre du théôtre : lo formotion emmenée par le trompettiste Red Nichals comprenoit Glenn Miller, Benny Goodmon, Jimmy Dorsey, Gene Krupa et Jack Teagarden, sait sans daute le plus bel orchestre de fosse de taus les temps.*

Nichals, dit « le Bix du pauvre », était un agent officieux et un intermédioire incontaurnable sur la scène new-yarkaise, ne cessant de manter des groupes pour des séances d'enregistrement, des émissians de radia, des comédies musicoles, etc. Mois son jeu policé et maniéré lui valait l'hostilité de ses poirs et des omoteurs de jozz, au point qu'un jeune perturbateur lui lança un jaur qu'il ferait mieux de « descendre de scène et loisser jouer les jeunes ».

Réprimondont un soir Goodmon qui ovoit foit le pitre avec sa clarinette lors d'un spectacle à Broadway, il se vit répondre por Benny : « Tu entends ce que ça donne quand je fais le zauave ? Eh bien, c'est camme ço que tu joues tout le temps .»

Plus tard, Benny Goodmon lonço son propre orchestre de fasse, ò la fin des années 1930, et embaucho lo plupart des musiciens réguliers de Red Nichals. Après quoi, les deux ne se porlèrent plus jusqu'en 1946, quand Red salua Benny avec cette remorque : « Ço foit ploisir de serrer lo moin du type qui m'o piqué mon orchestre. »

Bobby Davis (alto), Tommy Gott (trompette) et bien d'autres encore. Pourtant les « leaders » de la scène ne se contentaient pas d'aligner les séances de studio. Ils gravèrent aussi des enregistrements en petite formation, qui furent des plus écoutés et des plus admirés en leur temps, au moins chez les premiers amateurs de jazz.

Aujourd'hui, ces enregistrements ont sombré dans l'oubli, supplantés par les disques plus « authentiques » du Hot Five de Louis Armstrong ou des Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton. De leur temps, cependant, les New-Yorkais blancs étaient immensément respectés.

Les disques où figure Bix Beiderbecke sont quelque peu atypiques. Bix, jeune vétéran de la scène universitaire de Richmond (Indiana), jouait sur son cornet des solos méditatifs et parfois d'une douloureuse beauté, dans des cadres musicaux qui allaient de l'aimable pré-dixieland des titres de Frankie Trumbauer ou de Bix And His Gang aux arrangements souvent boursouflés de l'orchestre de Whiteman. Mort d'alcoolisme et de pneumonie à l'âge de vingt-huit ans, Beiderbecke devint

Page de gauche : *« Hawk » (le faucon), Calemon Hawkins, en plein vol.*

À droite : *Duke Ellingtan parcourant un mogozine musical britannique.*

un symbole pathétique de l'Ère du Jazz selon Scott Fitzgerald. Mais son approche sereine était très différente de l'inflexible virtuosité recherchée par des hommes comme le trompettiste Red Nichols et le tromboniste Miff Mole, deux noms qui dominaient l'école new-yorkaise. Leurs noms figurèrent sur des centaines d'enregistrements au cours de la décennie. Les séances les plus célèbres – par Nichols et ses Five Pennies (qui étaient parfois jusqu'à treize) et Mole et ses Molers – restent exemplaires du jazz propre et maîtrisé que ces musiciens léguèrent à l'histoire de la musique.

Nichols, qui n'avait que vingt-cinq ans en 1920, et Mole, dont l'agilité espiègle réinventa le trombone tout comme Coleman Hawkins avait révolutionné le saxophone, étaient souvent associés et conféraient une certaine distinction désabusée à la musique. Parmi leurs comparses, on trouvait les frères Dorsey, Tommy (trombone) et Jimmy (alto) – grandes figures, dix ans plus tard, de l'ère des big bands swing, tout comme le tromboniste Glenn Miller ; Jack Teagarden, dont la virtuosité finirait par éclipser celle de Mole lui-même ; le duo violon et guitare de Joe Venuti et Eddie Lang ; et Adrian Rollini, dont les lignes de saxophone basse ronflantes mais flexibles étaient le signe distinctif de bien des enregistrements.

Même s'ils peuvent nous sembler bien désuets aujourd'hui, des disques comme *Feelin' No Pain, Hurricane* ou *Stringing The Blues* font partie intégrante de la musique new-yorkaise de l'époque. Ils firent aussi le tour du monde et furent accueillis avec autant d'enthousiasme que la nouvelle musique de Louis Armstrong et de Jelly Roll Morton.







L'ASCENSION DES ORCHESTRES SWING

L'ère des orchestres swing marqua l'entrée du jazz, ou de très proches dérivés du jazz, dans le courant dominant de la musique populaire. Les morceaux devinrent des standards que les gens sifflotaient sur le chemin du travail, les musiciens, des superstars assaillies par les fans, et les plus grands noms, comme Artie Shaw, Glenn Miller et Harry James, vendirent leurs disques par millions. Le swing devint la musique populaire de son temps.



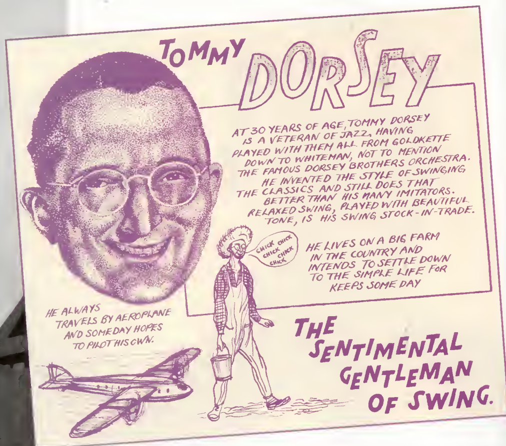




Page de gauche : *l'orchestre de Count Basie dans une scène de* Hit Parade 1943.
Ci-contre : *le Roi du swing, Benny Goodman, dans* The Girl He Left Behind.
En haut à droite : *le pionnier du son big band sweet (doux), Glenn Miller (photo du film* Orchestra Wives*)*.

LE SWING REPOSAIT SUR UN RIFF. Ou plutôt sur une succession de riffs, cette phrase inlassablement répétée qui vrillait la tête de l'auditeur. Pensez, par exemple, à Glenn Miller et aussitôt vous entendrez *In the Mood*, l'instrumental de douze mesures qui a pratiquement gagné la Seconde Guerre mondiale à lui seul. Si quelqu'un essayait de trouver un film de guerre de cette époque ne contenant pas quelques mesures de cet hymne cocardier, il ne serait pas au bout de ses peines.

Le riff, le grand orchestre : quelle ivresse lorsque des sections entières de trombones braquaient leurs pavillons vers le ciel à l'unisson, lorsque des batteurs mâcheurs de chewing-gum se lançaient dans des sorties percussives qui les voyaient cogner frénétiquement sur tout ce qui se trouvait à portée de baguettes, lorsque les



trompettistes cherchaient des notes toujours plus élevées – comment tout cela a-t-il commencé ?

Comme toujours, il n'y a pas de réponse immédiate. Il est rare qu'on voie un genre s'installer du jour au lendemain. On trouvera généralement de multiples racines et embranchements, et des dizaines d'explications du pourquoi.

Mais l'histoire demande un lieu, un nom. En ce qui concerne les big bands, le nom est celui de Paul Whiteman. Et le lieu, New York. Au départ, l'orchestre de Whiteman était médiocre. Il était pesant, pâteux, et semblait impossible à distinguer de toutes ces formations qui faisaient danser l'Amérique au sortir de la Première Guerre mondiale. Mais le rondouillard était un homme de spectacle, le Barnum de l'après-guerre. Dès le début des années 1920, il contrôlait près de 30 orchestres de la côte Est. Et c'est lui qui fit découvrir le jazz par une fastueuse soirée de février 1924 où il donna un concert de « jazz » à l'Aeolian Hall de New York.

Bien sûr, peu des branchés d'aujourd'hui l'auraient reconnu pour tel – à moins que des compositions d'Elgar, Friml et Gershwin (dont c'était la première de *Rhapsody in Blue*, ce 12 février 1924) ne puissent être considérées comme des candidates sérieuses à une discographie hot. Mais le terme jazz apparaissait comme une étiquette pratique à apposer sur la musique de Whiteman et il devint ainsi le Roi du jazz autoproclamé, le plus raide des chefs à avoir jamais manié la baguette comme gagne-pain.

Plus tard, il s'assouplit quelque peu et commença à employer des musiciens tels que le trompettiste de

À gauche et ci-dessus : *Tommy Dorsey (trompettiste et clarinettiste) forma avec son frère Jimmy (saxophoniste et clarinettiste) le Dorsey Brother's Orchestra en 1928, puis dirigea de 1935 à 1953 l'un des orchestres les plus populaires de swing .*



Ci-contre : *Tommy Dorsey fit (avec son frère Jimmy) du swing un domaine majeur du show-biz avec des disques à succès, des apparitions au cinéma, et même plus tard (dans les années 1950) une biographie filmée,* The Fobulous Dorseys, *et leurs propres séries télévisées, qui eurent le privilège de diffuser la toute première apparition cathodique d'un certain Elvis Aaron Presley en 1955.*



génie Bix Beiderbecke, le saxophoniste Frankie Trumbauer, le clarinettiste Jimmy Dorsey, ou le pianiste et arrangeur Bill Challis, des types qui savaient où se trouve La Nouvelle-Orléans. Mais la préoccupation première était d'être BIG : d'avoir plus de musiciens que les orchestres rivaux. Et jusqu'à la fin, il préférera baratiner du Borodine plutôt que de balancer du Basie.

Fletcher « Smack » Henderson devait cependant innover avec un lot de riffs totalement neufs. Avec l'aide de l'arrangeur Don Redman, il façonna un orchestre rugissant, transforma les palmarès en chroniques vivantes et joua la carte de la fierté noire bien avant que d'autres ne se mettent à utiliser l'expression pour gagner des amis et influencer des communautés entières. Ce qui avait été tiédasse devint torride. Le trompettiste Leora Henderson se souvient : « Nous préparions les "Batailles du jazz" avec les orchestres qui jouaient au Roseland – les Dorsey Brothers, Casa Loma, Vincent Lopez, Jean Goldkette et les Buffalodians, où Harold Arlen tenait le piano. Mais personne ne pouvait battre notre orchestre tant qu'il avait des types comme Don Redman et Louis Armstrong, Bobby Stark, Joe Smith, Coleman Hawkins, Buster Bailey, Benny Carter, John Kirby et tous les autres musiciens qu'avait Fletcher ces années-là. »

À mesure que son succès croissait, Henderson suscita de nombreux émules blancs, le plus convaincants d'entre eux étant Benny Goodman, un clarinettiste natif de Chicago qui était entré au syndicat des musiciens à l'âge de treize ans.

Benny Goodman était parfait pour le rôle de grand prétendant : il avait le profil de l'emploi. Placez-le aux côtés de Tommy Dorsey et de Glenn Miller, autres chefs d'orchestres qui sortaient de la même scène new-yorkaise que Benny, et vous pouviez à peine les distinguer. Excellent clarinettiste, parfaitement capable de se tirer d'affaire si quelqu'un lui mettait une partition de Mozart sous le nez, il savait également plaire aux amateurs de danse comme à ceux qui préféraient intellectualiser, les semelles de leurs chaussures fermement rivées au sol de la bibliothèque.

Personne ne pouvait accuser Benny de ne pas être musicalement dans le coup. Malin comme un singe, il acheta les arrangements de Henderson par liasses entières. Il employa aussi les meilleurs musiciens disponibles, qu'ils fussent noirs ou blancs, embauchant le pianiste noir Teddy Wilson dans le cadre d'un célèbre trio en 1935 et rajoutant le vibraphoniste Lionel Hampton un an plus tard. Lorsqu'il se proclama le Roi du swing, personne ne protesta. Mais les rivaux se développèrent vite et en nombre. En mai 1938, vingt-six orchestres jouèrent sept heures d'affilée lors d'un festival du swing qui se tint sur Randall's

Ci-dessus : *l'orchestre de Benny Goodman en plein swing.*
Ci-dessous : *la chanteuse Helen Humes enjôle son patron et pianiste, Count Basie.*



Island au milieu de l'East River. Et 25 000 personnes vinrent voir et écouter.

Pour être au sommet de l'échelle, il fallait avoir une identité claire, une marque de fabrique. Tommy Dorsey mettait en avant la suavité de son trombone, Artie Shaw avait un style de clarinette bien à lui qui le distinguait de Goodman, tandis que le raffiné Duke Ellington développait sa sonorité « jungle », soulignant ainsi qu'il dirigeait un orchestre noir, stratagème qui se révéla vite payant en divers lieux chauds de Harlem où les Blancs vinrent s'encanailler.

Mais celui qui avait les gros titres des journaux, c'était Benny Goodman. Car Benny savait comment faire l'actualité. Si Whiteman passait à l'Aeolian Hall, lui s'offrirait Carnegie. Si bien qu'un beau jour de janvier 1938, c'est ce qu'il fit. Le concert fut un hymne à la gloire du phénomène swing. Il lança le riff définitif qui est au cœur du *One O'Clock Jump* de Basie et un *Life Goes To A Party* qui vit l'orchestre de Goodman jammer avec des membres de celui du Count.

Des musiciens d'Ellington vinrent rendre un hommage au Duke, tandis que Benny déroulait une histoire du jazz à travers des clins d'œil à l'Original Dixieland Jazz Band, à Bix Beiderbecke et à Louis Armstrong, le tout étant, grâces lui en soit rendues, enregistré par CBS au moyen d'un unique micro suspendu.

EVERY THURSDAY Vol. XX No. 597

Melody Maker

3d INCORPORATING "RHYTHM"

WEEK ENDING DECEMBER 3D, 1944

GLENN MILLER IS MISSING

'Plane Vanishes on Journey to Paris

DANCE BAND FANS ALL OVER THE WORLD, AND THE HUNDREDS OF THOUSANDS OF ALLIED TROOPS WHO HAVE BEEN CHEERED AND ENTERTAINED BY HIS MUSIC, WILL LEARN WITH THE VERY DEEPEST CONCERN THE GRAVE NEWS THAT MAJOR GLENN MILLER, CELEBRATED LEADER OF THE AMERICAN BAND OF THE ALLIED EXPEDITIONARY FORCES, HAS BEEN OFFICIALLY REPORTED MISSING.

His last broadcast in person in this country was on December 12, and he left England by air on December 15 to fly to Paris and join the rest of his band, who had already arrived there safely.

SINCE THEN THERE HAS BEEN COMPLETE SILENCE. NO NEWS HAS COME FROM HIM OR THE PLANE IN WHICH HE WAS TRAVELLING. IN FACT, HE AND THE MACHINE SEEM COMPLETELY TO HAVE VANISHED, AND ON CHRISTMAS EVE SHAEF ISSUED A SHORT STATEMENT — WHICH WAS BROADCAST BY THE B.B.C. IN ITS NEWS BULLETINS—OFFICIALLY ANNOUNCING HIM TO BE MISSING.

Right up to the moment of closing this issue for press on Wednesday morning, December 27, the MELODY MAKER has been in constant touch with the authorities, hoping that good tidings would come through. We regret to report, however, that no news has been forthcoming of his whereabouts or—we hate to have to write the words, but the stark facts must be faced—of his fate.

One gleam of hope is the conjecture that his plane may have been forced down in enemy lines and that he is now a prisoner of war, since it is understood that his flight was in connection with the arranging of troop concerts on the Continent and therefore there is no reason necessarily to suppose that the plane took the direct cross-Channel route to Paris.

JERRY GRAY DEPS FOR XMAS SHOW

Among Major Glenn Miller's engagements on the Continent was the super A.E.F. Christmas show broadcast from Paris on Christmas Day. The show duly took place, with Sergt. Jerry Gray, famous resident arranger of the band, conducting in Glenn Miller's place. It says much for Jerry Gray and the members of the band that they gave as faultless a performance as ever, despite the handicap of anxiety under which they must have been suffering.

Major Glenn Miller came to this country in July, 1944, with the American Band of the A.E.F.—forty-eight strong and consisting of one of the finest musical aggregations ever to visit these shores. They have broadcast consistently on the A.E.F. programme of the B.B.C., given hundreds of troop and charity concerts (including the Jazz Jamboree), and also recorded here for H.M.V. with Dinah Shore.

Their impeccable playing and brilliant musicianship, as well as the polished slickness with which their broadcasts and concerts are carried out, have rocketed Glenn Miller to the peak of British affection—even enhancing the terrific reputation he made over here with his brilliant pre-war orchestra.

Born at Clarinda, Iowa, in 1909, Glenn Miller first became prominent as trombonist with Ben Pollack. He recorded and arranged with Red Nichols and his Five Pennies, worked with the Dorsey Brothers, Glen Gray, Benny Goodman, Ray Noble, etc., forming his own band in March, 1937.

MAJOR MILLER'S WIFE IN THE UNITED STATES HAS BEEN INFORMED BY THE AUTHORITIES THAT HE IS MISSING, AND IN HER LONG HOURS OF ANXIETY AND WAITING FOR NEWS SHE HAS THE VERY DEEPEST SYMPATHY OF US ALL. WE CAN ONLY HOPE THAT BY THE TIME THE NEXT ISSUE OF THE MELODY MAKER IS PRINTED IT WILL BE POSSIBLE TO ANNOUNCE THAT MAJOR MILLER HAS BEEN LOCATED—AND IS SAFE.

NAT ALLEN IN FOREFRONT OF BANDS TO ENTERTAIN BLITZ-REPAIR WORKERS

The Editor and Staff of "The Melody Maker" wish all their readers

A Happy New Year

And Victory and Peace in 1945

BOBBY HIND LEAVES FOR INDIA

THE MELODY HIT

MY FAVOURITE

Ci-dessus : *Glenn Miller en grand unifarme.*
En bas à droite : *Cab Callaway dans le film* Starmy Weather.
Ci-dessous : *Artie Shaw.*













Mais, en l'occurrence, son succès fut la matrice du succès des autres. En l'espace de quelques mois, plusieurs stars de l'orchestre de Goodman tels le brillant trompettiste Harry James et le batteur Gene Krupa, prototype des grands batteurs solistes de l'avenir, le quittèrent pour constituer leur propre formation. Goodman avait démontré qu'il y avait un vaste public prêt à s'enflammer pour le swing. Moyennant quoi, les nouveaux orchestres faisaient quasiment la queue pour embarquer vers ce nouveau Eldorado.

Il y avait Count Basie, qui faisait tout le plus simplement du monde, et le faisait à merveille – le minimalisme au service de la puissance ; Glenn Miller, au succès garanti par une section d'anches emmenée par les clarinettes au son reconnaissable entre tous ; Woody Herman qui devint célèbre en tant que clarinettiste-leader de The Band That Plays The Blues ; le jeune frère de Bing Crosby, Bob, qui transforma le dixieland des petites formations en une affaire plus conséquente ; Jimmy Lunceford, à la tête d'un orchestre à la discipline de fer mais qui swinguait supérieurement, en partie grâce aux fantastiques arrangements de Sy Oliver ; tandis que Lionel Hampton dirigeait un ensemble un peu confus sur les bords, mais qui savait amener les danseurs jusqu'à l'épuisement complet. « J'aime penser que j'ai contribué à faire connaître la musique noire au public blanc, déclara Hamp dans son autobiographie. Je suis resté dans la tradition noire. On savait que mon orchestre était noir rien qu'en l'écoutant. »

Hamp n'était pas le seul. Ils étaient une cohorte, prête à asséner des quantités de musiques de danse torrides en des lieux tels que le Savoy Ballroom de Harlem et son homonyme de Chicago, ancien anneau de patinage auquel la politique des big bands menée par le Dr. Jive Cadillac redonna la vie à partir de 1936, grâce à un programme où figuraient Andy Kirk et ses Clouds Of Joy, Tiny Bradshaw, Erskine Hawkins, et Chick Webb, un batteur nain et bossu dont les pieds atteignaient à peine les pédales, mais qui n'en dirigeait pas moins un orchestre plein de vitalité et toujours prêt à se mesurer aux nouveaux venus.

Ils ne jouaient pas que du jazz. Aucun orchestre swing des années 1930 et 1940 ne pouvait survivre sans son contingent de guimauve. Pour chaque tube comme *Bugle Call Rag* ou *King Porter Stomp* (tous deux au nombre des dix meilleurs singles), il y en avait d'autres comme *Is That The Way To Treat A Sweetheart ?* et *I've Got A Date With A Dream*, deux mièvreries types parmi les cent

Ci-contre : *Harry James et son ensemble.*

Page de droite : *Lionel Hampton au vibraphone.*



Lester Young



Nom : Lester Willis Young.

État civil : né le 27 août 1909, à Woodville (Mississippi), mort le 15 mars 1959, à New York.

Instruments : saxophone ténor, clarinette.

Surnom. « Prez », le président du saxophone ténor, surnom donné par Billie Holiday.

Style. Célèbre pour son ténor nonchalant, son chapeau de feutre rond et son style branché inspirateur du mouvement bop. Il inspira non seulement Bird mais toute une génération de *grey boys* (« Blancs pas nets ») emmenée par Stan Getz, Zoot Sims, Al Cohn, Allen Eager et Brew More (ce dernier affirmant que « quiconque ne joue pas comme Lester Young est dans l'erreur »).

Image. Dans le film *Round Midnight*, le personnage de Dale Turner joué par Dexter Gordon était autant basé sur Prez que sur le pianiste Bud Powell.

À son meilleur niveau. Dans le court métrage de Gjon Mili *Jammin' The Blues* et en disque avec Billie Holiday, Count Basie et *Jazz At The Philharmonic*.

Vocabulaire. Ses inventions lexicales sont nombreuses, car Prez – comme le suprême baratineur Slim Gaillard – inventa son propre vocabulaire branché. Introduisit le terme « *bread* » (« blé ») dans l'argot anglais courant et appelait les autres musiciens « *Lady* ». Parlant des *grey boys*, Lester déclara : « Beaucoup de ces ladies me jouent et ramassent le blé. »



Ci-dessus : *l'orchestre d'Ellington rassemblé autour du Duke, avec le batteur Sanny Greer au premier plan.*



À droite : *son indicatif, Take The « A » Train, allusion à la ligne A du métro new-yorkais, qui va du centre de Manhattan à Harlem*



soixante-quatre grands succès que Benny Goodman enregistra avant que les lumières ne s'éteignent sur les dancings jazz. D'autres se montrèrent tout aussi prolifiques dans leur art de glisser des singles dans les listes des meilleures ventes. Au cours de sa vie, Tommy Dorsey accumula plus de cent quatre-vingts tubes avec son propre orchestre sa vie durant, et on en compte une centaine à l'actif de son frère Jimmy. Glenn Miller, dont la carrière de chef à la tête de son orchestre de référence dura trois petites années, n'en réussit pas moins plus de cent tubes durant cet intervalle, dont vingt-trois n° 1. En Grande-Bretagne, où des orchestres comme ceux dirigés par Ambrose et Lew Stone connurent

tôt le succès, Ted Heath and His Music remplissaient le London Palladium chaque fois qu'ils choisissaient d'y jouer les Sunday Swing Shifts, incitant d'autres, tels Johnny Dankworth, Vic Lewis, Geraldo et Teddy Foster à ajouter des soirées de concert au nombre étourdissant de leurs engagements pour la danse. Le swing tenait le haut du pavé. Et les chiffres de vente des maisons de disques étaient là pour le prouver.



Ci-dessus : *le classique Benny Goodman Quartet avec (de g. à d.) Lionel Hampton au vibraphone, Teddy Wilson au piano, Goodman à la clarinette et Gene Krupa à la batterie.*



FEATURE NEWS

Chicago, February, 1938

Carnegie Hall Gets First Taste Of Swing

Benny's Clarinet Sounds Good To Lorgnette's-Band A Bit Shaky

By Annemarie Ewing

The boys were nervous.

After all, it was Carnegie Hall and the pile of the red plush was still ruffled from contact with the devotees who had ... the Beethoven Fourth Symphony and the Mozart ... the violin of Georges Enesco playing the ... Even the New York Phil- ... austere silence

Laying A Golden Egg In Carnegie Hall . . .

Avec le temps, des changements apparurent. Tout comme le rock passa de la simplicité du rockabilly aux embryons de sophistication des groupes beat des années 1960, puis aux influences multiples des groupes « progressifs » de la fin des années 1960 et du début des années 1970, l'approche de certains chefs de big bands et de leurs arrangeurs se fit plus complexe.

Stan Kenton, du Kansas, fut l'un des précurseurs. Au départ, il s'en tint au code du riff, mais il enregistrait dans un style si dynamique, en utilisant une chambre à écho, qu'Eddie Condon écrivit un jour : « Chaque disque de Kenton me donne l'impression que Stan a rameuté trois cents types pour la séance et qu'ils sont tous venus. » Dès la fin des années 1940, nombre de ses partitions étaient aussi complexes que des mots croisés à trois dimensions. Il avait compris que le temps de la danse swing touchait à son terme et qu'à l'avenir les salles de concert seraient la principale source de revenus. Les puristes clamèrent que ce que jouait Kenton n'était plus du jazz et il jeta de l'huile sur le feu en enregistrant des suites orchestrales comme *City Of Glass* de Bob Graettinger et jusqu'à un album consacré à la musique de Wagner. Certains y décelèrent un retour au style pompeux de Paul Whiteman. Cependant, l'orchestre de Kenton, propulsé par quelques-uns des meilleurs musiciens dont pouvait s'enorgueillir la Californie, produisit quelques-unes des sonorités les plus divertissantes et les plus originales dont ait résonné du royaume du swing.





> Pour la petite histoire

LE CONCERT LE PLUS « CHAUD » DE TOUS LES TEMPS *fut sans doute celui que la formation de Charlie Barnet donna au L. A. Palomar en 1939. L'orchestre commença le 23 août et les fans s'enflammèrent,* Orchestra World *affirmant que « 5 000* jitterbugs *» affluèrent au premier concert. Mais cela chauffa encore plus le 2 octobre, l'avant-veille du soir où Count Basie devait prendre le relais.*

Charlie Barnet avait fait apporter toutes les partitions dans la salle, en prévision du départ de l'orchestre. Mais durant la pause, pendant laquelle tous les instruments étaient restés sur scène, l'éclairage mit le feu aux rideaux qui s'embrasèrent instantanément.

Barnet attrapa la starlette Dorothy Lamour, assise à une table proche de l'orchestre, et fila vers la sortie la plus proche, comme le reste des musiciens. Et bien que les pompiers eussent été appelés, ils ne devaient pas compter d'amateur de swing dans leurs rangs, car ils se trompèrent d'adresse, laissant la salle, avec le répertoire de Barnet et les instruments, se consumer.

Pendant ce temps, Count Basie faisait route vers Los Angeles, tout heureux d'être le premier orchestre noir à faire le Palomar. Un représentant de son agent l'intercepte. « Je parie que le Palomar a brûlé ! » dit-il en plaisantant. Le type, abasourdi : « C'est vrai, mais comment le savez-vous ? »

8 DOWN BEAT

CONTEST

First Results of Down Beat's 3rd Annual All-American Band Contest

Chicago, November, 1938

Tisket A Tasket Leads Favorite Records of '38

FLETCHER HENDERSON LEADS ARRANGERS

Altho the first returns are very incomplete, and subject to many upsets, last year's favorites are leading almost to a man except in one or two instances.

Goodman again leads favorite swing bands, with Bob Crosby squeezing out Tommy Dorsey for 2nd place. The surprise bands are Artie Shaw, who is third and Count Basie, who is fourth. Last year Count Basie was eighth and Shaw didn't even get in the first dozen.

Among the sweet bands, Tommy Dorsey replaces Hal Kemp, who has slipped to third place.

Tommy Dorsey, altho he slipped from 2nd to 5th among swing bands, while gaining first place among swing bands, is the most popular all-round band.

Heller Upsets Guitarists

Benny Heller, Goodman's guitarist, who wasn't even in the running last year, is leading last year's winner, Carmen Mastren, by a wide margin.

Bud Freeman and Eddie Miller on tenor are both running ahead of last year's winner, Chu Berry.

The rest of last year's winners in the All-American band are again leading.

Among the arrangers, Fletcher Henderson, the excellent colored arranger and leader, is leading Larry Clinton and Edgar Sampson, while in the vocal line, Ella Fitzgerald again leads her white rival, Mildred Bailey.

Sing Sing Gets Most Votes in Error

By mistake, some of the voters have cast their ballot for last year's records, which are marked in the columns with an X. And altho last year's recording by Benny Goodman is still tops among most musicians, this year's most popular record is Chick Webb's "Tisket A Tasket."

Corn Band Votes

Corn Band votes are almost the same as last year, with Schnickelfritz taking his share of the honors.

Complete returns will be published next month on the interesting results of the "Corn Voting."

If you haven't voted yet, fill out convenient ballot below and send it in today.

Dark Horse in 1937 . . . Last year, Artie Shaw's band was comparatively unknown. In twelve months, this terrific band has skyrocketed to third place in the hearts of musicians. From left to right the men are: Ronny Perry, Les Robinson, Cliff Leeman, Claude Bowen, George Arus, Tony Pastor, Artie Shaw, Chuck Peterson, Les Burness, Harry Rodgers, Ted Vizely, Sid Weiss, Hank Freeman and John Best.

VOTE HERE!

For your favorite musician and band and send your selection to contest editor, care Down Beat—608 South Dearborn St., Chicago, Ill.

BEST RECORDINGS OF THE YEAR

1. Sing, Sing, Sing (x) . . . Benny Goodman . . . Victor
2. Tisket A Tasket . . . Chick Webb . . . Decca
3. Don't Be That Way . . . Benny Goodman . . . Victor
4. One O'Clock Jump . . . Benny Goodman . . . Victor
5. Every Tub . . . Count Basie . . . Decca
6. Wrappin' It Up . . . Benny Goodman . . . Victor
7. My Reverie . . . Larry Clinton . . . Victor
8. Begin the Beguine . . . Art Shaw . . . Bluebird
9. Lullaby in Rhythm . . . Benny Goodman . . . Victor
10. Roll 'Em . . . Benny Goodman . . . Victor
11. Bugle Call Rag (x) . . . Benny Goodman . . . Victor
12. Deck and Cob
13. Yancey Special . . . Bob Crosby . . . Decca
14. Wacky Dust . . . Chick Webb . . . Decca
15. Liza . . . Chick Webb . . . Decca
16. Melancholy Baby . . . Bunny Berigan . . . Victor
17. Back Bay Shuffle . . . Art Shaw . . . Bluebird
18. Powerhouse (x) . . . Raymond Scott . . . Brunswick
19. Big John Special . . . Benny Goodman . . . Victor
20. Rock It for Me . . . Ella Fitzgerald & Chick Webb . . . Decca
21. Memories of You
22. Doggin' Around . . . Count Basie . . . Decca
23. Dusk in Upper Sandusky . . . Jimmy Dorsey . . . Decca
24. I Let a Song Go Out of My Heart . . . Benny Goodman . . . Victor
25. Prisoner's Song (x) . . . Bunny Berigan . . . Victor
26. Little Rock Get Away . . . Bob Crosby . . . Decca
27. Jitterbug Lullaby . . . Duke Ellington
28. Marie (x) . . . Tommy Dorsey . . . Victor
29. I Let a Song Go Out of My Heart . . . Duke Ellington . . . Brunswick

Votes: 71, 42, 36, 26, 24, 23, 19, 19, 13, 15, 13, 12, 11, 11, 10, 10, 8, 8, 9, 6, 9, 9, 6, 8, 6, 7, 6, 6, 6

All under 5, not listed. (x) Records made before 1938 voted for in error

VOCALISTS

1. Ella Fitzgerald
2. Bing Crosby
3. Mildred Bailey
4. Martha Tilton
5. Jack Leonard
6. Connie Boswell
7. Billie Holliday
8. Edythe Wright
9. Maxine Sullivan
10. Louis Armstrong
11. Dolly Dawn
12. Bon Bon
13. Bea Wain
14. Nan Wynn
15. Ella Logan
16. Chuck Richards
17. Leo Watson
18. Judy Starr

Votes: 190, 65, 62, 87, 71, 35, 34, 33, 21, 13, 11, 11, 16, 6, 6, 5, 5, 5

All under 5, not listed

ARRANGERS

1. Fletcher Henderson
2. Larry Clinton
3. Edgar Sampson
4. Duke Ellington
5. Bobby Haggart
6. Will Hudson
7. Jimmy Mundy
8. Spud Murphy
9. Benny Carter
10. Sid Phillips
11. Deane Kincaide
12. Buck Clayton
13. Juan Tizol
14. Count Basie
15. Glen Miller
16. Ray Scott
17. Gordon Jenkins
18. Neely Plumb
19. Al Feldman

Votes: 157, 154, 66, 55, 52, 37, 34, 62, 20, 16, 10, 10, 6, 7, 6, 6, 5, 5, 5

All under 5, not listed.

GUITAR

1. Benny Heller
2. Carmen Mastren
3. Happy Lamare
4. Carl Kress
5. Albert Norris
6. Allan Reuss
7. Al Avola
8. Busse Etri
9. Joe Sodja
10. George Van Eps
11. Eddie La Rue
12. Django Reinhardt
13. Frank Victor
14. Claude Williams
15. Cliff Rausch
16. Bernard Addison
17. Mike Pingatore
18. Art Ryerson
19. Chick Robertson
20. Jimmy Miller
21. Dick McDonough
22. Edward Durham
23. Fred Green

Votes: 249, 156, 74, 63, 62, 50, 36, 66, 20, 16, 15, 13, 12, 12, 11, 10, 10, 8, 7, 7, 5, 5, 5

All under 5, not listed

ALTO

1. Jimmy Dorsey
2. Johnny Hodges
3. Frankie Trombar
4. Hymie Shertzer
5. Dick Stabile
6. Willie Smith
7. Honi Bernardi
8. Benny Carter
9. Dave Matthews
10. Toots Mondello
11. Hilton Jefferson
12. Glen Gray
13. Al Gollidaro
14. Les Robinson
15. Earl Warren

Votes: 393, 206, 46, 48, 63, 25, 24, 23, 17, 16, 14, 16, 6, 7, 5

All under 5, not listed.

TENOR

1. Bud Freeman
2. Eddie Miller
3. Choo Berry
4. Coleman Hawkins
5. George Auld
6. Lester Young
7. Vido Musso
8. Dave Harris
9. Dave Matthew
10. Tony Pastor
11. Joe Thomas
12. Herschel Evans
13. Joe Dixon
14. Arthur Rollini
15. Babe Rusin
16. Dick Wilson
17. Joe Masek
18. Saxie Mansfield
19. Herbie Haymer

Votes: 356, 283, 280, 129, 116, 82, 75, 56, 52, 48, 41, 35, 30, 16, 11, 16, 8, 6, 5

All under 5, not listed

CLARINET

1. Benny Goodman
2. Artie Shaw
3. Barney Bigard
4. Jimmy Dorsey
5. Fazola
6. Buster Bailey
7. Gus Bivona
8. Dick Stabile
9. George Auld
10. Dave Matthews
11. John Harrington
12. Saxie Mansfield
13. Johnny Mince
14. Buddy Rogers

Votes: 445, 242, 41, 33, 31, 16, 15, 10, 9, 9, 8, 7, 6, 6

All under 5, not listed

BASS

1. Bob Haggart
2. Harry Goodman
3. John Kirby
4. Walter Page
5. Moses Allen
6. Denny Denie
7. John Simmons
8. Israel Crosby
9. Hayes Alvis
10. Artie Bernstein
11. Ted Walters
12. Hank Weyland
13. Alfred Hall
14. Jimmie Jones
15. Slam

Votes: 642, 87, 65, 62, 61, 17, 11, 10, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6

All under 5, not listed.

SOLOISTS

1. Benny Goodman
2. Harry James
3. Artie Shaw
4. Tommy Dorsey
5. Johnny Hodges
6. Lionel Hampton
7. Teddy Wilson
8. Bob Zurke
9. Bunny Berigan
10. Gene Krupa
11. George Auld
12. Glen Miller
13. Count Basie
14. Ray Bauduc
15. Manny Klein
16. Art Tatum
17. Coleman Hawkins
18. Fats Waller
19. Bus Etri
20. Cootie Williams
21. Louis Armstrong
22. Jimmy Dorsey
23. Joe Venuti
24. Sy Oliver
25. Dave Matthews
26. Taft Jordan
27. Rex Stewart
28. Barney Bigard

Votes: 164, 73, 67, 46, 40, 46, 87, 66, 30, 29, 26, 22, 16, 18, 16, 16, 15, 12, 11, 10, 6, 6, 5, 5, 6, 5, 5, 5

All under 5, not listed.

QUARTETS and TRIOS

1. Goodman Quartet
2. Adrian Rollini
3. Milt Herth
4. Chick Webb
5. Artie Shaw
6. Modernaires
7. Bob Crosby
8. Bud Freeman
9. Red Norvo
10. Max Miller
11. Merry Macs
12. Mills Brothers
13. Light Brigade
14. Tommy Dorsey
15. Andrews Sisters

Votes: 478, 120, 40, 21, 21, 16, 12, 12, 10, 9, 9, 6, 6, 5, 5

All under 5, not listed

LAST YEAR'S LEADING SOLOISTS

1. Benny Goodman (clarinet) . . . 1241
2. Tommy Dorsey (trombone) . . . 655
3. Harry James (trumpet) . . . 665
4. Louis Armstrong (trumpet) . . . 627
5. Lionel Hampton (vibraphone) . . . 605
6. Bunny Berigan (trumpet) . . . 261
7. Teddy Wilson (piano) . . . 256
8. Johnny Hodges (alto sax) . . . 245
9. Eddie Miller (tenor sax) . . . 607
10. Bob Zurke (piano) . . . 265
11. Gene Krupa (drums) . . . 204
12. Roy Eldridge (trumpet) . . . 165
13. Artie Shaw (clarinet) . . . 166
14. Dave Harris (tenor sax) . . . 164
15. Art Tatum (piano) . . . 168

Crosby Trails Goodman In Swing Bands

SWING BANDS

1. Benny Goodman
2. Bob Crosby
3. Art Shaw
4. Count Basie
5. Tommy Dorsey
6. Duke Ellington
7. Bunny Berigan
8. Jimmy Lunceford
9. Jimmy Dorsey
10. Red Norvo
11. Chick Webb
12. Casa Loma
13. Gene Krupa
14. Larry Clinton
15. Mal Hallet
16. Glen Miller
17. Raymond Scott
18. Woody Herman
19. Fats Waller
20. Andy Kirk

Votes: 269, 109, 96, 97, 81, 1, 11, 22, 18, 11, 11, 12, 12, 11, 8, 6

All under 5, not listed

SWEET BANDS

1. Tommy Dorsey
2. Casa Loma
3. Hal Kemp
4. Guy Lombardo
5. Wayne King
6. Kay Kyser
7. Horace Heidt
8. Russ Morgan
9. Larry Clinton
10. George Olsen
11. Richard Himber
12. Jimmy Lunceford
13. Benny Goodman
14. Will Osborne
15. Eddy Duchin
16. Jimmy Dorsey
17. Isham Jones
18. Paul Whiteman
19. Andre Kostelanetz
20. Glen Miller
21. Ozzie Nelson
22. Anson Weeks
23. Red Norvo
24. Dick Jurgens
25. Leo Reisman

Votes: 191, 141, 126, 90, 89, 66, 60, 20, 19, 16, 14, 16, 16, 11, 11, 11, 8, 8, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5

All under 5, not listed

TROMBONE

1. Tommy Dorsey
2. Jack Teagarden
3. Vernon Brown
4. Juan Tizol
5. Red Ballard
6. Sonny Lee
7. Jay Higginbotham
8. Bob Byrn
9. Pee Wee Hunt
10. Lawrence Brown
11. Sandy Williams
12. Glen Miller
13. Benny Morton
14. Murray MacEachern
15. Joe (Tricky Sam) Nanton
16. Bill Rauch
17. Jack Lacey
18. George Brunies
19. Claude Jones
20. Theodore Donnelly
21. Les Jenkins

Votes: 671, 378, 159, 71, 58, 45, 41, 40, 36, 63, 31, 30, 28, 24, 26, 19, 16, 9, 6, 6, 5

All under 5, not listed.

TRUMPET

1. Harry James
2. Bunny Berigan
3. Louis Armstrong
4. Roy Eldridge
5. Yank Lawson
6. Bobby Hackett
7. Manny Klein
8. Sonny Dunham
9. Ziggy Elman
10. Erskine Hawkins
11. Buck Clayton
12. Cootie Williams
13. Rex Stewart
14. Taft Jordan
15. Max Kaminsky
16. Sy Oliver
17. Pee Wee Irwin
18. Dave Wade
19. Charlie Spivak
20. Chris Griffin
21. Grady Watts
22. Charlie Teagarden
23. Wingy Mannone
24. Red Nichols
25. Tony Ferretti
26. Dick Vance
27. Jimmy McPartland
28. Mickey Bloom
29. Joe Bauer
30. Johnny McGhee
31. Bobby Stark
32. Frank Newton

Votes: 526, 461, 313, 156, 137, 108, 166, 39, 66, 76, 58, 55, 54, 47, 42, 41, 68, 35, 32, 31, 26, 29, 18, 17, 16, 16, 12, 10, 9, 6, 5, 5

All under 5, not listed.

PIANO

1. Teddy Wilson
2. Bob Zurke
3. Jess Stacey
4. Count Basie
5. Art Tatum
6. Fats Waller
7. Tommy Fulford
8. Earl Hines
9. Mary Lou Williams
10. Duke Ellington
11. Howard Smith
12. Claude Hopkins
13. Les Burness
14. Charles LaVere
15. Billy Kyle
16. Fred Slack
17. Bob Laine
18. Willie (The Lion) Smith

Votes: 239, 187, 129, 111, 46, 40, 23, 19, 19, 17, 17, 16, 13, 10, 10, 6, 5, 5

All under 5, not listed.

DRUMS

1. Gene Krupa
2. Ray Bauduc
3. Dave Tough
4. Chick Webb
5. Lionel Hampton
6. Ray McKinley
7. Joseph Jones
8. Johnny Williams
9. Zutty Singleton
10. Cliff Leeman
11. George Wettling
12. Sidney Catlett
13. Ben Thigpen
14. Sonny Greer
15. O'Neill Spencer
16. Paul Barbarin
17. Kenneth Clarke
18. Pete Jacobs

Votes: 279, 163, 126, 89, 55, 51, 23, 17, 15, 14, 12, 11, 10, 8, 6, 5, 5, 5

All under 5, not listed.

Pick Your All-American Band

"SWING-BAND" — "CORN" BAND

1ST TRUMPET
2ND "
3RD "
1ST TROMBONE
2ND "
1ST (ALTO)
2ND TENOR
3RD TENOR
4TH CLAR. & SAX.
PIANO
GUITAR
BASS
DRUMS

Your Favorites of 1938

WING BAND
WEET BAND — 2nd Choice
RIO OR QUARTET — "
OLOIST — "
CALIST — 2nd Choice
CORD — "
RANGER — "

ur Name................
dress................ Instrument................

Il ne fut pas le seul sur cette voie. Boyd Raedburn forma lui aussi un orchestre qui parlait aux oreilles plus qu'aux jambes. Ses partitions évoquaient Bartók ou Ravel, et, parmi ses singles, on trouve des titres tels que *Boyd Meets Stravinsky* et *Tonsilectomy*. Puis il y eut Claude Thornhill, le pianiste qui dirigea ce qui fut très probablement le plus bel orchestre à avoir jamais captivé l'écoute du public. Il flottait sur une nappe de pastels somptueux, toute en cordes tenues et en cors anglais, stimulé par les arrangements de nouveaux venus prometteurs comme Gerry Mulligan et Gil Evans, qui allaient remodeler l'avenir du jazz. Selon Evans, « c'était l'un des premiers orchestres à jouer sans vibrato et c'est ce qui l'a rendu compatible avec le bebop – parce que les musiciens bebop jouaient sans vibrato. Et ils étaient aussi intéressés par les harmonies impressionnistes que j'utilisais chez Claude – les neuvièmes mineures et tout le reste ».

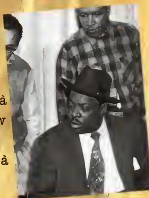
Tant de beauté aurait dû durer éternellement. Mais, hélas, le temps était compté pour les orchestres swing. Tout comme les débuts avaient été marqués par une multiplicité de facteurs, il en alla de même pour la fin. Les grèves de l'enregistrement (lancées en octobre 1943 par le syndicat des musiciens américains), durant lesquelles seuls les chanteurs purent graver des disques, l'utilisation des juke-box à la place des orchestres, la poussée d'une nouvelle génération qui ne songeait qu'à passer par-dessus bord tout ce qui pouvait laisser entendre qu'ils étaient redevables de quelque chose à leurs aînés. Tout cela contribua à l'érosion.

Six autres leaders swing sont mémorables. Jean Goldkette, d'origine française, élevé à la grecque et formé en Russie, devint propriétaire du Greystone Ballroom de Detroit dans les années 1920. Il choisit de le remplir avec un orchestre à lui et engagea les frères Dorsey, Pee Wee Russell, Eddie Lang, Bix Beiderbecke et Joe Venuti. Mais, en 1927,

Ci-dessus :
classement des musiciens par les lecteurs de la revue Down Beat, créée à Chicago en 1934.

Count Basie

Nom : William « Count » Basie.



État civil : né le 21 août 1904, à Red Bank, (New Jersey), mort le 28 avril 1984, à Hollywood (Floride).

Instrument : piano.

Surnoms. Gosse de Red Bank et Atomique Mr. Basie.

Son orchestre. L'orchestre le plus swinguant de tous les temps, qui comprit, à un certain moment, les géants du ténor Lester Young, Herschel Evans, Don Byas, Buddy Tate, Illinois Jacquet, Eddie « Lockjaw » Davis, les titans de la trompette Buck Clayton, Harry « Sweets » Edison, Joe Newman, et l'impériale section rythmique que formaient Freddie Green (guitare), Walter Page (contrebasse) et Jo Jones (batterie). Jimmy Rushing hurlait le blues.

Style pianistique. Économique, d'une fausse nonchalance.

Ses racines. Débarqua du Kansas à la fin des années 1930 pour prendre New York d'assaut.

À son meilleur sur. *Jumpin' At The Woodside* plus tous ses enregistrements chez Columbia, Decca et Verve.

Célèbre pour avoir dit. «... Encore une fois» (à la fin de *April in Paris*, juillet 1955).

***Ci-contre :** article annonçant la mort du batteur et chef d'orchestre Chick Webb en 1939, à l'âge de trente ans.*

Batteur exubérant, Ben Pollack conduisit une formation qui joua quasiment le rôle de classe préparatoire pour les futures gloires de swing. Sa première équipe, en 1925, comprenait Glenn Miller au trombone et Benny Goodman à la clarinette. Une autre brochette de stars le quitta, pratiquement intacte, pour constituer le Bob Crosby Band. Ben surmonta l'obstacle et réunit une nouvelle formation, regorgeant de talents tels que Harry James, Irving Fazola, Dave Matthews et Freddie Slack, une version plus tardive voyant apparaître le talent précoce du chanteur, batteur et arrangeur Mel Tormé, alors âgé de seize ans.

Plus tard, Ben, amer et désabusé, ne comprenait pas pourquoi son flair pour dénicher les talents n'avait jamais été récompensé. En juin 1971, abattu par les problèmes financiers, il se pendit. La présence de stars à son enterrement lui fut une maigre consolation.

Lucky Millinder était d'abord un animateur, capable de distribuer encouragements et bon mots du fait de son expérience de danseur et de présentateur dans les clubs de Chicago. Il emmena l'influent Mills Blue Rhythm Band au Cotton Club de Harlem, dirigea le Bill Doggett Band, puis, après quelques années de vaches maigres, forma un groupe teinté de rhythm and blues où jouèrent à diverses époques Dizzy Gillespie, Tab Smith, Eddie « Lockjaw » Davis, Sam « The Man » Taylor, Bill Doggett et Sister Rosetta Tharpe. Pas mal pour un chef qui ne savait même pas lire la musique !



Earl Hines (surnommé « Fatha ») refusait les étiquettes. Pianiste et directeur musical de la formation de Louis Armstrong en 1927, il monta son propre orchestre l'année suivante et débuta au Grand Terrace Ballroom de Chicago contrôlé par Al Capone, bref engagement qui finit par devenir une résidence de vingt ans, grâce à un contrat de 150 $ par semaine qu'il ne pouvait refuser. C'était un orchestre alors banal et rien de marquant ne se produisit jusqu'en 1940, lors du boom du boogie, lorsque le *Boogie Woogie On The Saint Louis Blues* d'Earl fit connaître son orchestre. Puis le blues fit son entrée et le baryton charmeur de Billy Eckstine lui gagna les faveurs du public avec des disques comme *Jelly Jelly* et *Stormy Monday Blues*. Enfin, ce fut le tour du saxophoniste et arrangeur Budd Johnson, qui s'inspira des sons nouveaux qu'il avait entendus au Minton's, à Harlem. Hines se retrouva finalement à la tête du premier orchestre bebop, avec des musiciens tels que Parker, Gillespie et Benny Harris, plus la chanteuse Sarah Vaughan.





Chick Webb Dies In Baltimore

Expires After Operation For Kidney Disorder

Chick Webb's heart stopped beating on June 16 in Baltimore, the place where he was born. The famous drummer and orchestra leader succumbed at the age of 33 after an emergency urological operation at Johns Hopkins hospital. He had been rushed there from the midst of a journey he and his band had been making from Virginia to Alabama. His mates, when informed of their leader's passing, broke down and walked off an Alabama bandstand to rush back to Baltimore.

Sick Long Time

Chick had been seriously ill for almost two years. Physicians announced from time to time that he was suffering from a complicated kidney and bladder disorder. He had been confined to hospitals frequently, but always insisted upon leaving as soon as possible, never completely cured, in order to rejoin his band.

Recovery Impossible

During those two years Chick never looked well. He was drawn, tired, and frequently had to leave the stand because of pain. Few, and least of all Chick, himself, suspected or knew that he had an almost surely fatal disease. Had Chick survived his last operation, he would have been confined to a wheelchair for the rest of his life.

Instrument : guitare.



Son talent. Avoir électrifié la guitare dans le but de se faire entendre comme soliste, avoir été un des architectes du bebop.

Sa carrière. La pianiste Mary Lou Williams fit la première le vibrant éloge de son talent après l'avoir entendu à Oklahoma City. Peu après, le producteur John Hammond fit venir Christian à Los Angeles pour une audition restée célèbre devant un Benny Goodman sceptique, avec qui il resta durant le reste de sa tragiquement brève carrière. Participant régulier aux jam-sessions qui virent la naissance du bebop au Minton's Playhouse en compagnie de Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Charlie Parker et Joe Guy.

Son mode de vie. Adepte de la vie à 100 à l'heure, Charlie Christian succomba finalement à une tuberculose contractée en 1941, dont il ne guérit jamais.

Ses héritiers. Herb Ellis, Grant Green et Jim Hall sont trois guitaristes de premier plan qui n'ont jamais caché leur dette éternelle envers le jeune Texan.

Ce que l'on ne sait pas toujours. Bien des superbes motifs de guitare improvisés par Charlie Christian lors de ses solos furent repiqués sans vergogne par Benny Goodman, qui en tira les thèmes de nombreux standards, dont *Flying Home*, *A Smo-o-oth One* et *Seven Come Eleven*.

mort. » Plus tard, quand le Roi du swing, Benny Goodman, tenta brièvement sa chance en jouant bop, son ancien arrangeur, Fletcher Henderson, s'écria : « De toutes les avanies du monde, le bebop est la plus considérable. »

Malheureusement, le problème récurrent de la drogue – les fiascos de Billie Holiday, la mort prématurée de Fats Navarro, la maladroite tentative de hold up de Stan Getz et la sévère héroïnomanie de Bird – ne manqua pas de donner au jazz, et au bebop en particulier, une mauvaise image. En bref, le bop avait dépassé sa date limite de vente bien avant la mort prématurée, mais pas inattendue, de Bird en 1955.

Comme un certain nombre d'autres musiciens moururent prématurément, ou furent assassinés, où se consacrèrent à leur désintoxication, ou moisirent en prison, ou sombrèrent dans l'anonymat, vint un temps où il devint quasiment impossible de programmer les survivants d'entre ceux qui avaient initialement prêté allégeance au bebop. Les leçons seraient tirées, les blessures pansées, tandis que de nouvelles scènes musicales – dont le bebop restait la référence – apparaissaient à la fois sur la côte Est et sur la côte Ouest des États-Unis.



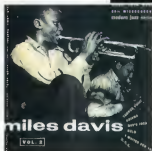




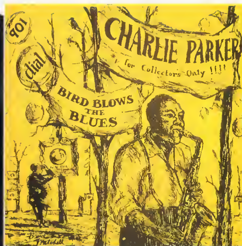
À droite : *l'une des plus célèbres photographies du jazz, le fameux portrait « fumant » de Dexter Gordon par Herman Leonard, réalisé à New York en 1948.*



À droite : *l'une des plus célèbres photographies du jazz, le fameux portrait « fumant » de Dexter Gardon par Herman Leanard, réalisé à New York en 1948.*




Bird and Diz
Charlie
Parker
Volume 2
Verve
HI-FI


901
dial
Charlie Parker
for Collectors Only !!!!
Bird Blows the Blues


Sonny Stitt Sonny Stitt Sonny Stitt Sonny Stitt Sonny Stitt


DIAL
RECORDS
Contemporary American Music
1015-A
COOL BLUES
CHARLIE PARKER QUARTET
featuring ERROLL GARNER Piano
CHARLIE PARKER Alto Sax
RED CALLENDER Bass
HAROLD WEST Drums
(D-1054 C-D)


Charley Christian - jazz immortal
Dizzy Gillespie - 1941
after hours
MONROE'S
HARLEM
MINTONS


SAVOY MG 12047
the Champ
Featuring
DIZZY GILLESPIE
MILT JACKSON
BILL GRAHAM
JOE CARROLL
STUFF SMITH
PERCY HEATH
JOHN COLTRANE
WYNTON KELLY

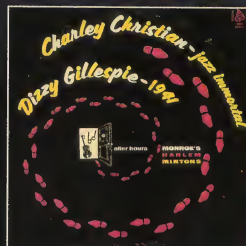

JWS
JAZZ WORKSHOP
500
Bird at St. Nick's


Charlie
PARKER
VOLUME 2




Sonny Stitt Sonny Stitt Sonny Stitt Sonny Stitt Sonny Stitt


DIAL
RECORDS
Contemporary American Music
1015-A
COOL BLUES
CHARLIE PARKER QUARTET
featuring ERROLL GARNER Piano
CHARLIE PARKER Alto Sax
RED CALLENDER Bass
HAROLD WEST Drums
(D-1054-C-D)


Charley Christian - jazz immortal
Dizzy Gillespie - 1941
after hours
MONROE'S HARLEM MINTONS


SAVOY MG 12047
the Champ
Featuring
DIZZY GILLESPIE
MILT JACKSON
BILL GRAHAM
JOE CARROLL
STUFF SMITH
PERCY HEATH
JOHN COLTRANE
WYNTON KELLY


JWS
JAZZ WORKSHOP
500
Bird at St. Nick's
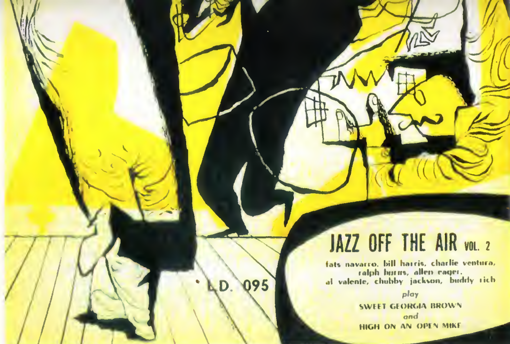
vogue
MICROGROOVE
JAZZ OFF THE AIR VOL. 2
fats navarro, bill harris, charlie ventura, ralph burns, allen eager, al valente, chubby jackson, buddy rich
play
SWEET GEORGIA BROWN
and
HIGH ON AN OPEN MIKE
L.D. 095

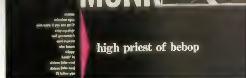




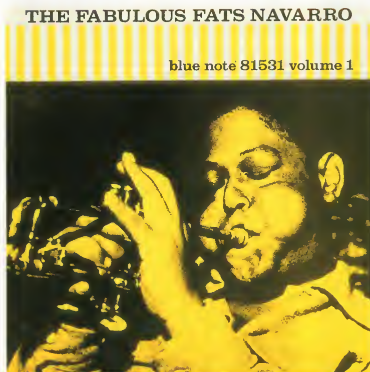





L.D. 095
JAZZ OFF THE AIR VOL. 2
fats navarro, bill harris, charlie ventura, ralph burns, allen eager, al valente, chubby jackson, buddy rich
play
SWEET GEORGIA BROWN
and
HIGH ON AN OPEN MIKE


high priest of bebop


BILLY ECKSTINE
TOGETHER
Spotlite 100


THE FABULOUS FATS NAVARRO
blue note 81531 volume 1


BLUE NOTE 5041
modern jazz series
the amazing
BUD POWELL
vol. 2
with GEORGE DUVIVIER, bass · ARTHUR TAYLOR, drums

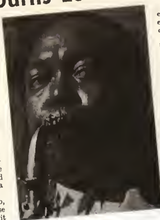
Jazz World Mourns Loss Of Charlie Parker

New York—Charles Christopher Parker Jr., acknowledged by most of his contemporaries as the greatest jazzman of modern times, is dead.

The alto sax king died of an acute heart seizure at 8:45 p.m. Saturday, March 12. An autopsy revealed that he had lobar pneumonia; he had also been suffering from ulcers and cirrhosis of the liver.

Parker died at the Fifth Avenue apartment of Baroness Nica Rothschild de Koenigswarter. The Baroness, an avid jazz fan and an old friend, told reporters that he had stopped off there the previous Wednesday. That day he complained of difficulty in breathing. A physician summoned by the Baroness recommended immediate hospitalization, but Parker refused to leave. "I did not have the heart to force him to go," she added.

On Saturday evening Parker was watching the Dorsey Brothers' TV show when he began to laugh, then col-



... Seeks

o, on nd si- ise, ted uni- ulti- rillo war- evere is and ome a nue. etrillo, ous use stra it

Sudden death of Charlie Parker is irreparable loss to modern music

ALTO-SAXOPHONIST Charlie Parker—the greatest solo genius in American jazz, according to his fellow-musicians—is dead. This tragic news, which several of our national newspapers have already recorded, has fallen as a sombre cloud upon every community of jazz musicians throughout the world.

Charlie passed away, quite suddenly, in the New York apartment of his friend, the Baroness Nica Rothschild de Koenigswarter, last Saturday (12th). He was stricken with what seemed to be a heart attack, and died soon after. Later, the cause of his demise was diagnosed as pneumonia.

Word of Parker's death did not break until Monday night, after his body had been removed to Belle Vue Hospital, New York.

Powell and bassist Charlie Mingus.

According to a cable from Hentoff, the alto genius will be laid to rest today (Friday) afternoon. A benefit show for his dependants will be held

GRANZ ISSUING PARKER MEMORIAL RECORD ALBUM

WITH the news of the ... of the great altoist

Bud

The Chan Parker Collection

8th September 1994

Enquiries:
Carey Wallace on (071) 581 7611 ext 3275
Christie's South Kensington
85 Old Brompton Road
London SW7 3LD
Tel: (071) 581 7611
Fax: (071) 321 3321

BOB REISNER Presents
"BIRD"
CHARLIE PARKER
AND HIS ALL STARS
Sunday, June 6
OPEN DOOR

Page de droite : *les suprêmes trompettistes Miles Davis et Dizzy Gillespie saisis par l'objectif de Hermon Leonard lors d'une apparition à Paris en 1958.*

• DISCOGRAPHIE •

CHARLIE CHRISTIAN
Solo Flight (Jazz Classics)

BILLY ECKSTINE
Mr. B And The Bebop Band (President)

DIZZY GILLESPIE
The Complete RCA-Victor Recordings (Bluebird /RCA)

Groovin' High (Savoy)
Big Band In Concert 1948 (GNP/Crescendo)

DEXTER GORDON
The Complete Dial Recordings (Spotlite)

J.J.JOHNSON
The Eminent J.J.Johnson Vol 1 & 2 (Blue Note)

THELONIOUS MONK
The Complete Blue Note Recordings (Blue Note)

FATS NAVARRO/TADD DAMERON
The Complete Blue Note & Capitol Recordings (Blue Note)

CHARLIE PARKER
The Complete Dial Sessions 1946-47 (Spotlite)
The Charlie Parker Story (Savoy)
Bird – The Complete Charlie Parker on Verve (Verve)
Bird At Birdland (Charly)
The Quintet: Jazz at Massey Hall (Original Jazz Classics)

BUD POWELL
The Complete Blue Note

the complete blue note

Charlie Parker the greatest solo genius in American jazz, according to his fellow-musicians is dead. This tragic news, which several of our national newspapers have already recorded, has fallen as a sombre cloud upon every community of jazz musicians throughout the world.

Charlie passed away, quite suddenly, in the New York apartment of his friend, the Baroness Nica Rothschild de Koenigswarter, last Saturday (12th). He was stricken with what seemed to be a heart attack, and died soon after. Later, the cause of his demise was diagnosed as pneumonia.

Word of Parker's death did not break until Monday night, after his body had been removed to Belle Vue Hospital, New York.

Powell and bassist Charlie Mingus.

According to a cable from Hentoff, the alto genius will be laid to rest today (Friday) afternoon. A benefit show for his dependants will be held

GRANZ ISSUING PARKER MEMORIAL RECORD ALBUM

war-
evere
is and
me a
nue.
etrillo,
ous use
stra it



tion, but Parker
did not have the heart to force him to go," she added.

On Saturday evening Parker was watching the Dorsey Brothers' TV show when he began to laugh, then col-

Page de droite : *les suprêmes trompettistes Miles Davis et Dizzy Gillespie saisis par l'objectif de Herman Leonard lors d'une apparition à Paris en 1958.*

• DISCOGRAPHIE •

CHARLIE CHRISTIAN
Solo Flight (Jazz Classics)

BILLY ECKSTINE
Mr. B And The Bebop Band (President)

DIZZY GILLESPIE
The Complete RCA-Victor Recordings (Bluebird /RCA)

Groovin' High (Savoy)
Big Band In Concert 1948 (GNP/Crescendo)

DEXTER GORDON
The Complete Dial Recordings (Spotlite)

J.J.JOHNSON
The Eminent J.J.Johnson Vol 1 & 2 (Blue Note)

THELONIOUS MONK
The Complete Blue Note Recordings (Blue Note)

FATS NAVARRO/TADD DAMERON
The Complete Blue Note & Capitol Recordings (Blue Note)

CHARLIE PARKER
The Complete Dial Sessions 1946-47 (Spotlite)
The Charlie Parker Story (Savoy)
Bird – The Complete Charlie Parker on Verve (Verve)
Bird At Birdland (Charly)
The Quintet: Jazz at Massey Hall (Original Jazz Classics)

BUD POWELL
The Complete Blue Note & Roost Recordings (Blue Note)
The Complete Verve Recordings (Verve)

SONNY STITT
Sonny Stitt/Bud Powell/J.J.Johnson (Prestige/OJC)





DU BLUES AU RHYTHM AND BLUES

Comme avec le bop, l'heure était aux petites formations sur le circuit de la musique de danse noire après la Seconde Guerre mondiale, et on appela ça le rhythm and blues.

UN MATIN, LE BLUES SE RÉVEILLA ET DÉCIDA DE SAUTER LE PAS. Et il sauta… dans le juke-box le plus proche. C'était un blues authentique, non édulcoré, aussi raboteux et paillard que les grands classiques de Bessie Smith. Mais, cette fois, il s'accompagnait d'une invitation à la danse.

Le plus entraînant d'entre tous était le bondissant Louis Jordan, avec un style mi-jazz mi-vaudeville noir, mais qui était surtout profondément enraciné dans le blues le plus pur.

Jordan était un original, unique en son genre : ancien soliste de l'orchestre de Chick Webb, il avait autant de personnalité qu'il est possible et un style d'alto plein de sève pour l'exprimer, sans compter une voix à faire chavirer les cœurs et retentir bruyamment les sonnettes des caisses enregistreuses.

À la tête des Tympani Five, Jordan se fraya un chemin jusqu'au sommet des palmarès de R&B au début des années 40, inondant les annales de hits tels que *I'm Gonno Move To The Outskirts Of Town* (1942), *What's The Use Of Getting Saber (When You Gonno Get Drunk Again)* (1943), *Five Guys Named Mae* (1943), *Is Yau Is Or Is You Ain't My Baby/G.I. Jive* (1944), *Coldonio* (1945), *Beware, Brother, Beware* (1946), *Open The Daar, Richard* (1947), *Saturday Night Fish Fry* (1949) et poursuivit sans interruption, occupant la pole position jusqu'en 1950, quand son *Blue Light Boagie* boucla la série. Durant cette période, ses fans semblèrent aimer Jordan tout autant que sa musique ; sa popularité fut encore rehaussée par les scopitones (juke-box à





Comme avec le bop, l'heure était aux petites formations sur le circuit de la musique de danse noire après la Seconde Guerre mondiale, et on appela ça le rhythm and blues.

UN MATIN, LE BLUES SE RÉVEILLA ET DÉCIDA DE SAUTER LE PAS. Et il sauta… dans le juke-box le plus proche. C'était un blues authentique, non édulcoré, aussi raboteux et paillard que les grands classiques de Bessie Smith. Mais, cette fois, il s'accompagnait d'une invitation à la danse.

Le plus entraînant d'entre tous était le bondissant Louis Jordan, avec un style mi-jazz mi-vaudeville noir, mais qui était surtout profondément enraciné dans le blues le plus pur.

Jordan était un original, unique en son genre : ancien soliste de l'orchestre de Chick Webb, il avait autant de personnalité qu'il est possible et un style d'alto plein de sève pour l'exprimer, sans compter une voix à faire chavirer les cœurs et retentir bruyamment les sonnettes des caisses enregistreuses.

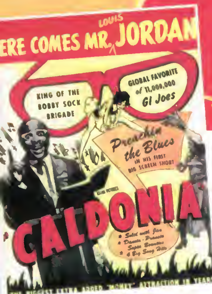
À la tête des Tympani Five, Jordan se fraya un chemin jusqu'au sommet des palmarès de R&B au début des années 40, inondant les annales de hits tels que *I'm Gonna Move To The Outskirts Of Town* (1942), *What's The Use Of Getting Sober (When You Gonna Get Drunk Again)* (1943), *Five Guys Named Moe* (1943), *Is You Is Or Is You Ain't My Baby/G.I. Jive* (1944), *Caldonia* (1945), *Beware, Brother, Beware* (1946), *Open The Door, Richard* (1947), *Saturday Night Fish Fry* (1949) et poursuivit sans interruption, occupant la pole position jusqu'en 1950, quand son *Blue Light Boogie* boucla la série. Durant cette période, ses fans semblèrent aimer Jordan tout autant que sa musique ; sa popularité fut encore rehaussée par les scopitones (juke-box à



Ci-dessus : *matériel publicitaire pour le grand succès de Louis Jordan* Caldonia, *un court métrage pour scopitone, et pour* Swing Parade of 1946.

Ci-contre à gauche : *le trio légendaire de Nat King Cole dans le film de jazz* Make Believe Ballroom *(1949).*





images), des apparitions régulières à la radio sur l'antenne des forces armées dans l'émission *Jubilee*, et finalement sur le grand écran du cinéma. Decca alla jusqu'à révéler qu'au milieu des années 1940, Jordan ne le cédait qu'à Bing Crosby. En fait, ils gravèrent même quelques duos ensemble (*My Baby Said Yes*, 1944). Mais ceux qu'il enregistra avec Ella Fitzgerald, comme *Stone Cold Dead In The Market* (1945) et Baby, *It's Cold Outside* (1949), eurent cependant plus de succès.

Significativement, presque dès le départ, la clientèle des disques de Louis Jordan avait été aussi nombreuse chez les Blancs que chez les Noirs.

Dans les années 1990, près de vingt ans après sa mort, la musique de Jordan serait à nouveau célébrée sous la forme d'une grande production scénique baptisée *Five Guys Named Moe*.

Nat King Cole, lui, était plus léger, plus sophistiqué – un tranquille fournisseur de soyeux riffs de rhythm and blues pour salons hollywoodiens. Mais les chansons de Cole étaient en fin de compte tout aussi truculentes que celles de Jordan,

son trio rivalisant avec Louis dans les palmarès avec des monuments tels que *That Ain't Right, All For You, Straighten Up And Fly Right* et *Gee Boby, Ain't I Good For You*, tous n° 1.

Chaque année, de 1944 à 1947, le Nat King Cole Trio remporta la palme du magazine *Downbeat* dans la catégorie recherchée des petites formations.

Parmi ceux qui subirent l'influence de son séduisant style vocal « club-blues » (souvent chanté à l'unisson avec ses deux compères) et la sonorité de sa formation piano-guitare-contrebasse, on peut citer *Johnny Moore's Three Blazers* avec Charles Brown, Private Cecil Gant, Ray Charles, Floyd Dixon et Ivory Joe Hunter. Et ils se comptaient par dizaines : les géants du piano Art Tatum et Oscar Peterson, pour ne citer qu'eux, gagnèrent l'estime du public en reprenant la formule instrumentale qui avait été la marque de Cole.

Si Cole appuya sur le bouton d'ascenseur qui le propulsa au sommet, Wynonie « Mr. Blues » Harris, un ancien chanteur du big band de Lucky Millinder comme Louis Jordan, descendit droit à la cave.

De 1947 au début des années 19S0, Harris, bel homme charmeur à l'œil brun, dispensa des singles bourrés de sexe dont les seuls titres suffisaient à allumer les acheteurs et leur faire cracher l'oseille. *I Wont My Fanny Brown, Sittin' On It All The Time, Lovin' Machine, Ployful Baby, Bloodshot Eyes*, autant de produits de la chaîne à fabriquer des tubes de Harris, comme l'était le culinaire *I Love My Baby's Pudding*. Tout aussi subtil était *All She Wonts To Do Is Rock*, tube de 1949 en lequel certains voient aujourd'hui un jalon de l'histoire du rock and roll.

Mais il y a toujours un vilain petit canard dans la bande, en l'occurrence l'hurluberlu Slim Gaillard. Immortalisé par Jack Kerouac dans *Sur lo route* (« Pour Slim Gaillard, le monde entier n'était qu'un énorme *vout oroonie !* »), auteur des tubes *Flat Foot Floogie* et *Cement Mixer*, invité régulier de l'émission de radio de Frank Sinatra sur CBS, apparaissant dans des films de Hollywood (*Hellzopoppin*),





enregistrant avec Bird et Dizzy, inventant sa propre forme de verlan (« vout-oroonie »), exposé dans son *Vout Dictionory* à 2S cents et illustré par son *Opero In Vout* (194S) enregistré durant un concert du JATP, il faisait feu de tout bois pour accrocher l'attention du public. Au grand désespoir d'un certain nombre de patrons de studio craignant le scandale, le séduisant Gaillard répondait aussi au surnom de « Dark Gable » du fait de la profonde affection que nombre de stars féminines vouèrent à cet aventurier d'origine cubaine. Ce furent ces « divertissements » qui finirent par entraver la

la manière d'un rude ténor, rocailleux et puncheur, comme si l'instrument allait lui bondir hors des mains. Et il appliquait cette euphorisante façon de faire à des airs gentillets, des standards comme *Flomingo* et *Temptation*, les transformant en Mr. Hyde musicaux.

Mais pour chaque Oklahoman il y avait une horde de Texans qui se ruaient à l'assaut du filon. À côté de Charles Brown et Floyd Dixon déjà mentionnés, des hommes de la trempe d'Amos Milburn, T-Bone Walker, Pee Wee Crayton, Eddie « Cleanhead » Vinson, Joe Houston, King Curtis, Clarence « Gatemouth »

recherchée des petites formations.

Parmi ceux qui subirent l'influence de son séduisant style vocal « club-blues » (souvent chanté à l'unisson avec ses deux compères) et la sonorité de sa formation piano-guitare-contrebasse, on peut citer *Johnny Moore's Three Blazers* avec Charles Brown, Private Cecil Gant, Ray Charles, Floyd Dixon et Ivory Joe Hunter. Et ils se comptaient par dizaines : les géants du piano Art Tatum et Oscar Peterson, pour ne citer qu'eux, gagnèrent l'estime du public en reprenant la formule instrumentale qui avait été la marque de Cole.

Si Cole appuya sur le bouton d'ascenseur qui le propulsa au sommet, Wynonie « Mr. Blues » Harris, un ancien chanteur

Time, Lovin' Machine, Playful Baby, Bloodshot Eyes, autant de produits de la chaîne à fabriquer des tubes de Harris, comme l'était le culinaire *I Lave My Baby's Pudding*. Tout aussi subtil était *All She Wants To Da Is Rack*, tube de 1949 en lequel certains voient aujourd'hui un jalon de l'histoire du rock and roll.

Mais il y a toujours un vilain petit canard dans la bande, en l'occurrence l'hurluberlu Slim Gaillard. Immortalisé par Jack Kerouac dans *Sur la route* (« Pour Slim Gaillard, le monde entier n'était qu'un énorme *vaut oroonie !* »), auteur des tubes *Flot Faat Floogie* et *Cement Mixer*, invité régulier de l'émission de radio de Frank Sinatra sur CBS, apparaissant dans des films de Hollywood (*Hellzapoppin*),





enregistrant avec Bird et Dizzy, inventant sa propre forme de verlan (« vout-o-roonie »), exposé dans son *Vout Dictionory* à 25 cents et illustré par son *Opera In Vout* (1945) enregistré durant un concert du JATP, il faisait feu de tout bois pour accrocher l'attention du public. Au grand désespoir d'un certain nombre de patrons de studio craignant le scandale, le séduisant Gaillard répondait aussi au surnom de « Dark Gable » du fait de la profonde affection que nombre de stars féminines vouèrent à cet aventurier d'origine cubaine. Ce furent ces « divertissements » qui finirent par entraver la carrière de Slim durant de langues années, avant qu'il ne fasse son come-back à Londres à la toute fin de sa vie.

Mais, instrumentalement, le vrai maître du jeu était le roi de l'alto Earl Bostic, né à Tulsa, dans l'Oklahoma. Il jouait de l'alto à la manière d'un rude ténor, rocailleux et puncheur, comme si l'instrument allait lui bondir hors des mains. Et il appliquait cette euphorisante façon de faire à des airs gentillets, des standards comme *Flaminga* et *Temptation*, les transformant en Mr. Hyde musicaux.

Mais pour chaque Oklahoman il y avait une horde de Texans qui se ruaient à l'assaut du filon. À côté de Charles Brown et Floyd Dixon déjà mentionnés, des hommes de la trempe d'Amos Milburn, T-Bone Walker, Pee Wee Crayton, Eddie « Cleanhead » Vinson, Joe Houston, King Curtis, Clarence « Gatemouth » Brown, Walter Brown et le compositeur de *Good Rockin' Tanight* Roy Brown emmenaient tous d'incandescents orchestres R&B bariolés de guitares et de sax, tout en restant plutôt fidèles à la tradition des gueuleurs de blues comme Jimmy Rushing (*Gain To Chicaga*), Big Joe Turner (*Rall 'Em Pete*) et Jimmy Witherspoon (*Ain't Nobady's Business*).

La scène rhythm and blues fut particulièrement animée sur la côte

À gauche : *la superstar de l'alto – et au début des années 1950 il n'était rien de mains – Earl Bastic.*



À gauche : *une partie du Johnny Otis Show (dont Marie Adams et les Three Tons Of Joy, et Otis, avec la guitare) faisant les pitres sur la pelouse du chef d'orchestre.*

Ci-dessous : *le « Vice-roi du Vout », auteur de sa propre légende, Slim Gaillard.*

Ouest, où une importante communauté noire, principalement constitués d'ouvriers venus du Texas et du Sud, s'était implantée, attirée par les lucratifs emplois en travail posté, nés de l'effort de guerre.

Le batteur-vibraphoniste Johnny Otis était un Gréco-Américain qui avait fait le choix de vivre comme un Noir. Otis dirigea le célèbre Barrelhouse Club de Los Angeles et inventa le big band de rhythm and blues calqué sur le jazz, qui formait l'ossature de son spectacle itinérant, le Johnny Otis



Parmi les autres musiciens d'importance travaillant dans le même esprit, on peut citer Roy Milton et les Solid Senders (*R.M. Blues*), Joe Liggins et les Honeydrippers (*Pink Champagne*), et son frère le guitariste Jimmy Liggins (*Cadillac Boogie*).

De même que, dans les studios, le ténor et producteur Maxwell Davis fut à l'initiative d'une large part de l'activité rhythm and blues de la côte Ouest, les rythmiques familières qui surgirent de La Nouvelle-Orléans sont à porter au crédit du trompettiste, arrangeur et chef d'orchestre Dave Bartholomew, dont la plus grande découverte fut Fats Domino.

Chanteurs solistes et instrumentistes ne furent pas les seuls à se mettre en quête du nouvel eldorado. Des groupes vocaux franchirent aussi le pas. Alors qu'autrefois les groupes vocaux noirs comme les Ink Spots et les Mills Brothers visaient le public blanc, avec une musique propre et peu susceptible de contagion, les Ravens et les Orioles commencèrent à combler le fossé, établissant une tête de pont à base de blues qui verrait déferler d'innombrables *doo-wop*.

Bientôt, chanteurs et musiciens blancs allaient s'y mettre, rebaptisant le rhythm and blues « rock and roll », l'industrie du disque ainsi revigorée allant même jusqu'à insinuer que le monde n'aurait jamais changé sans le disc-jockey et promoteur Alan Freed (qui, pour être honnête, défendit le R&B noir en même temps que son rejeton blanc).

Cependant, les initiés savaient que, dès 1948, l'émission *Harlem Matinee* du disc-jockey texan Hunter Hancock sur la radio KFVD (Los Angeles) avait précédé Freed, Wolfman Jack et autres champions blancs de la platine en programmant quasi exclusivement du *jive* endiablé et du blues-rock « corrupteurs de la jeunesse ». Mais, durant les années 1940 et le début des années 1950, le R&B criait qu'il était noir et fier de l'être. James Brown n'était pas loin.



Slim Gaillard.



Ouest, où une importante communauté noire, principalement constitués d'ouvriers venus du Texas et du Sud, s'était implantée, attirée par les lucratifs emplois en travail posté, nés de l'effort de guerre.

Le batteur-vibraphoniste Johnny Otis était un Gréco-Américain qui avait fait le choix de vivre comme un Noir. Otis dirigea le célèbre Barrelhouse Club de Los Angeles et inventa le big band de rhythm and blues calqué sur le jazz, qui formait l'ossature de son spectacle itinérant, le Johnny Otis Blues And Rhythm Caravan, et qui servait de rampe de lancement à ses musiciens protégés : Little Esther Phillips, Jackie Wilson, Johnny Ace, The Robins, Big Mama Thornton, Hank Ballard et Little Willie John.

Parmi les autres musiciens d'importance travaillant dans le même esprit, on peut citer Roy Milton et les Solid Senders (*R.M. Blues*), Joe Liggins et les Honeydrippers (*Pink Champagne*), et son frère le guitariste Jimmy Liggins (*Cadillac Boogie*).

De même que, dans les studios, le ténor et producteur Maxwell Davis fut à l'initiative d'une large part de l'activité rhythm and blues de la côte Ouest, les rythmiques familières qui surgirent de La Nouvelle-Orléans sont à porter au crédit du trompettiste, arrangeur et chef d'orchestre Dave Bartholomew, dont la plus grande découverte fut Fats Domino.

Chanteurs solistes et instrumentistes ne furent pas les seuls à se mettre en quête du nouvel eldorado. Des groupes vocaux franchirent aussi le pas. Alors qu'autrefois les groupes vocaux noirs comme les Ink Spots et les Mills Brothers visaient le public blanc, avec une musique propre et peu susceptible de contagion, les Ravens et les Orioles commencèrent à combler le fossé, établissant une tête de pont à base de blues qui verrait déferler d'innombrables *doo-wop*.

Bientôt, chanteurs et musiciens blancs allaient s'y mettre, rebaptisant le rhythm and blues « rock and roll », l'industrie du disque ainsi revigorée allant même jusqu'à insinuer que le monde n'aurait jamais changé sans le disc-jockey et promoteur Alan Freed (qui, pour être honnête, défendit le R&B noir en même temps que son rejeton blanc).

Cependant, les initiés savaient que, dès 1948, l'émission *Harlem Matinee* du disc-jockey texan Hunter Hancock sur la radio KFVD (Los Angeles) avait précédé Freed, Wolfman Jack et autres champions blancs de la platine en programmant quasi exclusivement du *jive* endiablé et du blues-rock « corrupteurs de la jeunesse ». Mais, durant les années 1940 et le début des années 1950, le R&B criait qu'il était noir et fier de l'être. James Brown n'était pas loin.





BIG BANDS PROGRESSISTES

Avec le « jazz progressiste », des chefs d'orchestres ambitieux sortirent les arrangements post-bop des dancings pour les mettre dans les salles de concerts « sérieuses ».

Ci-dessous : *l'orchestre de Stan Kenton en pleine action.*
À droite : *le programme d'un concert à Berlin en 1953.*

S'IL DEVENAIT CLAIR QUE LES BIG BANDS n'occupaient plus une place centrale dans le cœur du public de jazz, certains, non seulement ignorèrent ouvertement les signes, mais défièrent même la cruauté de l'économie en élargissant leur palette orchestrale et leur effectif de musiciens.

« C'est ainsi que la musique sera jouée dorénavant par ceux qui sont réellement branchés, talentueux, profonds et musicalement sains », écrivit un jour le respecté critique Barry Ulanov à propos de l'orchestre de Boyd Raedburn. Une autre éminence ajouta espièglement : « Mais pas les plus prospères. »

Et telle était la tournure des événements dans l'immédiat après-guerre. La scène de danse swing s'étiolant rapidement,

Avec le « jazz progressiste », des chefs d'orchestres ambitieux sortirent les arrangements post-bop des dancings pour les mettre dans les salles de concerts « sérieuses ».

Ci-dessous : l'archestre de Stan Kenton en pleine actian.
À droite : le programme d'un concert à Berlin en 1953.

S'IL DEVENAIT CLAIR QUE LES BIG BANDS n'occupaient plus une place centrale dans le cœur du public de jazz, certains, non seulement ignorèrent ouvertement les signes, mais défièrent même la cruauté de l'économie en élargissant leur palette orchestrale et leur effectif de musiciens. « C'est ainsi que la musique sera jouée dorénavant par ceux qui sont réellement branchés, talentueux, profonds et musicalement sains », écrivit un jour le respecté critique Barry Ulanov à propos de l'orchestre de Boyd Raedburn. Une autre éminence ajouta espièglement : « Mais pas les plus prospères. »

Et telle était la tournure des événements dans l'immédiat après-guerre. La scène de danse swing s'étiolant rapidement,



Ci-dessus : Press-book du nouveau Third Herd de Woody Herman.

Ci-dessus : quelques pupitres de l'orchestre de Boyd Raeburn.

Ci-contre : pochettes d'album de Marty Paich et Stan Kenton.

plusieurs chefs optèrent pour le bouquet final, un dernier grand geste avant de plonger. Dans certains cas, cela revenait en vérité à tester jusqu'où pouvait aller la tolérance du public.

Les big bands jouaient avant tout pour les danseurs, mais la détermination d'un Stan Kenton à amener sa musique dans le cadre d'une salle de concert « assis » avait peut-être secrètement séduit des gens comme Woody Herman, Eddie Sauter et Bill Finegan, Claude Thornhill, Pete Rugolo, Johnny Richards, Terry Gibbs, Maynard Ferguson et Buddy Rich, même si la plupart refusèrent de s'engager. Et quelque part, dans un lointain univers, Sun Ra voguait hardiment vers des horizons où aucun orchestre ne s'était encore aventuré.

Raeburn, par exemple, commença sa carrière à la tête d'un orchestre de variétés, mais son goût alla globalement en s'améliorant ; en 1945, il créa une formation qui accueillait des cors d'harmonie et rendait hommage à Stravinsky (*Boyd Meets Stravinsky*) comme à Debussy, Ravel et Bartók dans des arrangements fastueux. Les intellectuels adoraient. Sauf qu'ils n'étaient pas assez nombreux.

Heureusement pour l'élégant saxophoniste basse Raeburn, Duke Ellington écrit son *Ebony Concerto* pour Woody Herman, qui, à son tour, avait fondé une société d'admiration mutuelle avec Leonard Bernstein.

Cependant, leader incontesté du clan des progressifs, Stan Kenton refusait simplement d'étendre son invitation à la danse, déclarant sans fioritures : « Tout le monde peut nous accuser, Woody Herman, Dizzy Gillespie et moi, d'avoir

Avec des partition où figuraient les *Artistry In Percussion* influencé par Stravinsky et *Artistry In Bolero* d'inspiration ravelienne qui étaient déjà à son répertoire, Kenton lança son *Innovations In Modern Music Orchestra* au début des années 1950. Cette formation de quarante-trois pupitres, comprenant des cordes et des bois, exécutait des compositions quasiment classiques, comme le controversé *City Of Glass* de Bob Graettinger, qui mettaient à rude épreuve la bonne volonté des fans même les plus loyaux du « Kenton sound ».

Étonnamment, malgré la perte de 125 000 dollars en une tournée de six mois, Kenton survécut, et, après avoir tenu le coup jusqu'aux années 60, il tenta ce qui ressemblait à un suicide musical avec une nouvelle formation de vingt-trois pupitres dominée par les cuivres, qui alignait une splendide section de



and the New
THIRD HERD

Ci-dessus : *Press-book du nouveau Third Herd de Woody Herman.*







Ci-dessus : *quelques pupitres de l'orchestre de Boyd Raeburn.*

Ci-contre : *pochettes d'album de Marty Paich et Stan Kenton.*

plusieurs chefs optèrent pour le bouquet final, un dernier grand geste avant de plonger. Dans certains cas, cela revenait en vérité à tester jusqu'où pouvait aller la tolérance du public.

Les big bands jouaient avant tout pour les danseurs, mais la détermination d'un Stan Kenton à amener sa musique dans le cadre d'une salle de concert « assis » avait peut-être secrètement séduit des gens comme Woody Herman, Eddie Sauter et Bill Finegan, Claude Thornhill, Pete Rugolo, Johnny Richards, Terry Gibbs, Maynard Ferguson et Buddy Rich, même si la plupart refusèrent de s'engager. Et quelque part, dans un lointain univers, Sun Ra voguait hardiment vers des horizons où aucun orchestre ne s'était encore aventuré.

Raeburn, par exemple, commença sa carrière à la tête d'un orchestre de variétés, mais son goût alla globalement en s'améliorant ; en 1945, il créa une formation qui accueillait des cors d'harmonie et rendait hommage à Stravinsky (*Boyd Meets Stravinsky*) comme à Debussy, Ravel et Bartók dans des arrangements fastueux. Les intellectuels adoraient. Sauf qu'ils n'étaient pas assez nombreux.

Heureusement pour l'élégant saxophoniste basse Raeburn, Duke Ellington comptait parmi ses admirateurs et lui apporta un soutien financier, dont il avait grand besoin. Cependant Raeburn n'était pas le premier à toucher aux hybrides pour intellectuels : Igor Stravinsky avait écrit son *Ebony Concerto* pour Woody Herman, qui, à son tour, avait fondé une société d'admiration mutuelle avec Leonard Bernstein.

Cependant, leader incontesté du clan des progressifs, Stan Kenton refusait simplement d'étendre son invitation à la danse, déclarant sans fioritures : « Tout le monde peut nous accuser, Woody Herman, Dizzy Gillespie et moi, d'avoir ruiné le business de la musique de danse. Nous l'avons ruiné parce que nous étions bien décidés à jouer le genre de musique que nous voulions jouer. »

À une époque où le magazine *Metronome* publiait un article intitulé « l'Effondrement des big bands », Kenton commença à ébaucher des formations que seul un candidat à la soupe populaire pouvait ne serait-ce qu'envisager.

Avec des partition où figuraient les *Artistry In Percussion* influencé par Stravinsky et *Artistry In Bolero* d'inspiration ravelienne qui étaient déjà à son répertoire, Kenton lança son *Innovations In Modern Music Orchestra* au début des années 1950. Cette formation de quarante-trois pupitres, comprenant des cordes et des bois, exécutait des compositions quasiment classiques, comme le controversé *City Of Glass* de Bob Graettinger, qui mettaient à rude épreuve la bonne volonté des fans même les plus loyaux du « Kenton sound ».

Étonnamment, malgré la perte de 125 000 dollars en une tournée de six mois, Kenton survécut, et, après avoir tenu le coup jusqu'aux années 60, il tenta ce qui ressemblait à un suicide musical avec une nouvelle formation de vingt-trois pupitres dominée par les cuivres, qui alignait une splendide section de mellophoniums. Produit très calomnié de l'étrange accouplement d'un mellophone (sorte de cor utilisé dans les fanfares et les ensembles de jazz) et d'un trombone, cette invention visait à séduire les trompettistes désireux de doubler sur un autre instrument, mais ce fut un échec. L'orchestre presque tout entier haïssait le mellophonium, qui apparut sur des disques invendables, dont une collection de



Ci-contre : *photographie publicitaire du piannier du « jazz progressiste » Claude Thornhill.*







Ci-contre : *le chef d'orchestre britannique Vic Lewis montrant son disque d'arrangements de Mulligan au maître en personne.*



grandioses thèmes wagnériens. Cela conduisit à la formation du Neophonic Orchestra en 1965, autre agrégat en surcharge pondérale qui impliquait cinq musiciens de plus et une plongée dans le rouge garantie d'environ 15.000 $ par an.

Certes, Kenton recourait de temps à autre à ce qu'il ressentait comme des combines commerciales : « Par exemple, quand Jimmy Smith a été invité et qu'il a joué *Slaughter On Tenth Avenue.* » Mais cela ne manquait pas de froisser la minuscule légion des fans du Neophonic qui se plaignaient à Kenton qu'« ils pouvaient entendre ce genre de conneries à la télévision » . Et il y en avait bien d'autres – des visionnaires ou des cinglés, à vous de choisir – qui étaient prêts à faire les choses en grand, et à donner ainsi des sueurs froides aux comptables de l'industrie musicale.

Eddie Sauter et Bill Finegan étaient de ceux-là. Arrangeurs, ils s'étaient fait un nom chez, respectivement, Benny Goodman et Glenn Miller, quand ils décidèrent en 1952 d'unir leurs forces pour créer ce qui fut considéré comme un orchestre complètement hors norme, où figuraient des percussions inhabituelles











Ci-contre : *le chef d'orchestre britannique Vic Lewis montrant son disque d'arrangements de Mulligan au maître en personne.*

grandioses thèmes wagnériens. Cela conduisit à la formation du Neophonic Orchestra en 1965, autre agrégat en surcharge pondérale qui impliquait cinq musiciens de plus et une plongée dans le rouge garantie d'environ 15.000 $ par an.

Certes, Kenton recourait de temps à autre à ce qu'il ressentait comme des combines commerciales : « Par exemple, quand Jimmy Smith a été invité et qu'il a joué *Slaughter On Tenth Avenue*. » Mais cela ne manquait pas de froisser la minuscule légion des fans du Neophonic qui se plaignaient à Kenton qu'« ils pouvaient entendre ce genre de conneries à la télévision » . Et il y en avait bien d'autres – des visionnaires ou des cinglés, à vous de choisir – qui étaient prêts à faire les choses en grand, et à donner ainsi des sueurs froides aux comptables de l'industrie musicale.

Eddie Sauter et Bill Finegan étaient de ceux-là. Arrangeurs, ils s'étaient fait un nom chez, respectivement, Benny Goodman et Glenn Miller, quand ils décidèrent en 1952 d'unir leurs forces pour créer ce qui fut considéré comme un orchestre complètement hors norme, où figuraient des percussions inhabituelles





Ci-dessus à gauche :
Igor Stravinsky et Woody Herman travaillant sur Ebony Concerto *avec Bill Richards des disques Columbia.*

Ci-dessus à droite :
Leonard Bernstein avec Woody Herman.

comme les grelots et divers instruments dont le hautbois, la flûte piccolo, la harpe et le cor anglais. Le Sauter-Finegan Orchestra, comme on le surnomma, produisit d'étonnantes musiques descriptives, dont *Doodletown Fifers* et leur très évocatrice adaptation de la *Troika* tirée du *Lieutenant Kijé* de Prokofiev, qui fut rebaptisée *Midnight Sleigh Ride*. L'orchestre survécut environ cinq ans. Mais ce n'était que de la survie, et le duo créatif trouva cela plus rémunérateur quand, après quelques années de séparation, ils s'associèrent dans les années 1960 afin d'écrire des indicatifs pour la radio et la télévision. Et c'est en 1961 qu'Eddie Sauter conçut *Focus* – fusion parfaitement réalisée du pop jazz et de la musique contemporaine qui tournait autour du saxophone ténor inventif de Stan Getz et d'un ensemble à cordes de chambre.

Le pianiste Claude Thornhill ne cessa de lutter contre le conformisme. Après avoir dirigé d'excellents orchestres pendant de longues années, il réunit en 1946 une formation résolument novatrice. Comme chez Raeburn, il y avait deux cors d'harmonie plus un tuba, de quoi surprendre ceux qui pensaient tout savoir sur la transformation du jazz en musique de concert. Mais l'orchestre, malgré un effectif respectable, possédait la souplesse d'une petite formation, la puissance y étant plus sous-entendue que réellement utilisée.

Des arrangeurs comme Gil Evans, Bill Borden et, plus tard, Gerry Mulligan, fournirent des versions plutôt joyeuses d'hymnes bebop comme *Anthropology*, *Donna Lee* et *Yardbird Suite*, tandis que les ballades étaient à la fois somptueuses et parfaitement dansables. Thelonious Monk décrivit l'ensemble de Thornhill comme « le seul big band vraiment bon que j'aie entendu depuis des années ».

Thornhill, même si sa palette sonore, telle qu'elle resta dans les mémoires d'Evans et de Mulligan, fut réutilisée quand Miles Davis et Mulligan cherchèrent quelque chose de neuf à lancer – ce qui fut bientôt connu sous le nom de *Birth Of The Cool*. Car si la formation concoctée par Miles pour *Birth Of The Cool* était une réduction de l'ensemble beaucoup plus vaste de Claude Thornhill, le « *tentette* » (dix musiciens) tout aussi éphémère réuni par le grand architecte de l'équipe du cool, Gerry Mulligan (qui devait aussi être publié par Capitol) fut, de l'aveu même de la star du baryton, « [son] quartette avec Chet Baker combiné à l'instrumentation du nonette de Miles Davis ».

• DISCOGRAPHIE •

BOYD RAEBURN
Raeburn Meets Stravinsky (Savoy)

WOODY HERMAN
The Thundering Herd 1945-47 (CBS) • Live Featuring Bill Harris • Vol 1&2 (Status) • Woody's Winners (Columbia)

THE SAUTER-FINNEGAN ORCHESTRA
Directions In Music (Bluebird/RCA)

JOHNNY RICHARDS



Ci-dessus à gauche : *Igor Stravinsky et Woody Herman travaillant sur Ebony Concerto avec Bill Richards des disques Columbia.*

Ci-dessus à droite : *Leonard Bernstein avec Woody Herman.*

comme les grelots et divers instruments dont le hautbois, la flûte piccolo, la harpe et le cor anglais. Le Sauter-Finegan Orchestra, comme on le surnomma, produisit d'étonnantes musiques descriptives, dont *Doodletown Fifers* et leur très évocatrice adaptation de la *Troïka* tirée du *Lieutenant Kijé* de Prokofiev, qui fut rebaptisée *Midnight Sleigh Ride*. L'orchestre survécut environ cinq ans. Mais ce n'était que de la survie, et le duo créatif trouva cela plus rémunérateur quand, après quelques années de séparation, ils s'associèrent dans les années 1960 afin d'écrire des indicatifs pour la radio et la télévision. Et c'est en 1961 qu'Eddie Sauter conçut *Focus* – fusion parfaitement réalisée du pop jazz et de la musique contemporaine qui tournait autour du saxophone ténor inventif de Stan Getz et d'un ensemble à cordes de chambre.

Le pianiste Claude Thornhill ne cessa de lutter contre le conformisme. Après avoir dirigé d'excellents orchestres pendant de longues années, il réunit en 1946 une formation résolument novatrice. Comme chez Raeburn, il y avait deux cors d'harmonie plus un tuba, de quoi surprendre ceux qui pensaient tout savoir sur la transformation du jazz en musique de concert. Mais l'orchestre, malgré un effectif respectable, possédait la souplesse d'une petite formation, la puissance y étant plus sous-entendue que réellement utilisée.

Des arrangeurs comme Gil Evans, Bill Borden et, plus tard, Gerry Mulligan, fournirent des versions plutôt joyeuses d'hymnes bebop comme *Anthropology*, *Donna Lee* et *Yardbird Suite*, tandis que les ballades étaient à la fois somptueuses et parfaitement dansables. Thelonious Monk décrivit l'ensemble de Thornhill comme « le seul big band vraiment bon que j'aie entendu depuis des années ».

Peut-être était-ce celui qui aurait pu durer. Cependant, des problèmes de santé plus que de cash-flow eurent raison de Thornhill, même si sa palette sonore, telle qu'elle resta dans les mémoires d'Evans et de Mulligan, fut réutilisée quand Miles Davis et Mulligan cherchèrent quelque chose de neuf à lancer – ce qui fut bientôt connu sous le nom de *Birth Of The Cool*. Car si la formation concoctée par Miles pour *Birth Of The Cool* était une réduction de l'ensemble beaucoup plus vaste de Claude Thornhill, le « *tentette* » (dix musiciens) tout aussi éphémère réuni par le grand architecte de l'équipe du cool, Gerry Mulligan (qui devait aussi être publié par Capitol) fut, de l'aveu même de la star du baryton, « [son] quartette avec Chet Baker combiné à l'instrumentation du nonette de Miles Davis ».



Ci-contre : *l'orchestre de Pete Rugala.*

• DISCOGRAPHIE •

BOYD RAEBURN
Raeburn Meets Stravinsky (Savoy)

WOODY HERMAN
The Thundering Herd 1945-47 (CBS) • Live Featuring Bill Harris • Vol 1&2 (Status) • Woody's Winners (Columbia)

THE SAUTER-FINNEGAN ORCHESTRA
Directions In Music (Bluebird/RCA)

JOHNNY RICHARDS
The Rites Of Diablo (Roulette)

TERRY GIBBS
Dream Band Vol 1-5 (Contemporary)

MAYNARD FERGUSON
The Birldland Dreamband(Bluebird/RCA)

BUDDY RICH
Compact Jazz (Verve)

STAN KENTON
New Concepts Of Artistry In Rhythm (Capitol) • City Of Glass (Capitol) • Mellophonium Moods (Status)

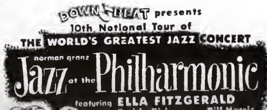
JAZZ AT THE PHIL

Il y a toujours eu des patrons de club et des agents commerciaux de maisons de disques prêts à exploiter le jazz sans égards pour la musique, mais une poignée de promoteurs éclairés l'a aidé à croître et mûrir – et, parmi eux, « Mr. JATP », Norman Granz.

« Je m'efforce d'offrir le meilleur jazz possible au plus vaste public possible » (Norman Granz).

La mention « sous la direction de Norman Granz » fut, bien des années durant, une garantie d'excellence. Peu de producteurs œuvrant dans les mondes du cinéma ou de la musique (Granz avait l'expérience des deux) possédaient un tel talent. Il savait tirer le meilleur de l'artiste le plus difficile ou rassembler dans un studio un bouquet de talents apparemment incompatibles, et en obtenir une musique aussi cohérente que passionnante. Ce faisant, il prouvait que bien peu de chose sépare les grands musiciens et empêche les interactions, sinon les préjugés des non-musiciens.

La plus grande contribution de Norman Granz fut son show itinérant Jazz At The Philharmonic (JATP). Porté par l'idée de réunir le swing et le bop, Granz rassembla une distribution d'une douzaine parmi les plus grandes stars du jazz de l'époque afin de recréer sur les scènes des plus belles salles de concert du monde l'intimité de ces jam-sessions acharnées qui avait lieu dans les sous-sols des clubs





AT THE PHIL

Il y a toujours eu des patrons de club et des agents commerciaux de maisons de disques prêts à exploiter le jazz sans égards pour la musique, mais une poignée de promoteurs éclairés l'a aidé à croître et mûrir – et, parmi eux, « Mr. JATP », Norman Granz.

« Je m'efforce d'offrir le meilleur jazz possible au plus vaste public possible »

(Norman Granz).

La mention « sous la direction de Norman Granz » fut, bien des années durant, une garantie d'excellence. Peu de producteurs œuvrant dans les mondes du cinéma ou de la musique (Granz avait l'expérience des deux) possédaient un tel talent. Il savait tirer le meilleur de l'artiste le plus difficile ou rassembler dans un studio un bouquet de talents apparemment incompatibles, et en obtenir une musique aussi cohérente que passionnante. Ce faisant, il prouvait que bien peu de chose sépare les grands musiciens et empêche les interactions, sinon les préjugés des non-musiciens.

La plus grande contribution de Norman Granz fut son show itinérant Jazz At The Philharmonic (JATP). Porté par l'idée de réunir le swing et le bop, Granz rassembla une distribution d'une douzaine parmi les plus grandes stars du jazz de l'époque afin de recréer sur les scènes des plus belles salles de concert du monde l'intimité de ces jam-sessions acharnées qui avait lieu dans les sous-sols des clubs *after-hours*, puis il en édita les meilleurs moments sur une série de disques dont les pochettes étaient dessinées par David Stone Martin. La formule mise au point au départ resta quasiment immuable.

Un amusant point d'histoire : l'enregistrement d'une extraordinaire jam-session, intitulé *Blues*, est la preuve que le rock and roll serait né à Los Angeles, le dimanche 2 juillet 1944 au cours d'un gala de bienfaisance – organisé par Norman Granz – au profit de jeunes Mexicains accusés, à tort, d'un meurtre lors d'émeutes. Soudain, les caïds du saxophone ténor Illinois Jacquet et Jack McVea se défient, dans le style des *cutting contests* (sorte de joutes musicales), pour un impitoyable duel de technique, d'excès et d'endurance. La foule se déchaîne,

Elvin R. Jones

AND HIS GRETSCH DRUMS.

Elvin Jones, le dernier rythmicien de John Coltrane.

comme *sideman*, avant que les rôles ne soient inversés pour la suivante. Le merveilleux Sonny Clark était pratiquement le pianiste de studio maison.

De grands anciens, comme le ténor Ike Quebec, ouvraient l'œil à la recherche de nouveaux talents, et les musiciens se recommandaient fréquemment les uns les autres, rameutant leurs compagnons de jeunesse ; Ike Quebec amena

L'art de la pochette atteignit un sommet durant cette période. Avec une telle avalanche de 33 tours dans tous les secteurs musicaux, les artistes rivalisaient pour attirer l'attention. Reid Miles travaillait pour Blue Note et Prestige ; Tom Hannan, Don Schlitten, Esmond Evans, Paul Bacon établirent des styles visuels aussi distincts que celui de William Claxton sur la côte Ouest. Si la photographie était renversante (Francis Wolff, Herman Leonard, Bob



• DISCOGRAPHIE •

ART BLAKEY/JAZZ MESSENGERS
Moanin' (Blue Note)

TINA BROOKS
True Blue (Blue Note)

CLIFFORD BROWN
In Concert (Vogue)

DONALD BYRD
Half Note Vol 1 & 2 (Blue Note)

SONNY CLARK
Cool Struttin'; Leapin' & Lopin' (all Blue Note)

JOHN COLTRANE
Soultrane (Prestige/OJC)

MILES DAVIS
Cookin'; Relaxin'; Steamin'; Workin' (all Prestige/OJC)

KENNY DORHAM
Matador/Inta Somethin' (Blue Note)

JOHNNY GRIFFIN
Introducing/Chicago Calling; The Congregation (all Blue Note)

FREDDIE HUBBARD
Open Sesame (Blue Note)

JACKIE MCLEAN
Lights Out (Prestige/OJC); Swing, Swang, Swingin'; Bluesnik (all Blue Note)
Hank Mobley: Soul Station (Blue Note)

THELONIOUS MONK
J R Monterose: J.R Monterose (Fresh Sound)

WES MONTGOMERY
The Incredible Jazz Guitar; Full House (all



Elvin Jones, le dernier rythmicien de John Coltrone.

comme *sideman*, avant que les rôles ne soient inversés pour la suivante. Le merveilleux Sonny Clark était pratiquement le pianiste de studio maison.

De grands anciens, comme le ténor Ike Quebec, ouvraient l'œil à la recherche de nouveaux talents, et les musiciens se recommandaient fréquemment les uns les autres, rameutant leurs compagnons de jeunesse : Ike Quebec amena Dexter Gordon, qui enregistra les meilleurs, sans doute, de ses albums, tandis que Lou Donaldson se portait garant de musiciens comme Grant Green. Et puis, surtout, Lion donnait quelques jours de répétition. Bob Weinstock enregistra certainement plus de hard bop sur Prestige que tout autre label – le trompettiste Donald Byrd joua sur cinquante albums durant les deux premières années de sa carrière –, mais la proportion d'échecs était élevée.

L'art de la pochette atteignit un sommet durant cette période. Avec une telle avalanche de 33 tours dans tous les secteurs musicaux, les artistes rivalisaient pour attirer l'attention. Reid Miles travaillait pour Blue Note et Prestige ; Tom Hannan, Don Schlitten, Esmond Evans, Paul Bacon établirent des styles visuels aussi distincts que celui de William Claxton sur la côte Ouest. Si la photographie était renversante (Francis Wolff, Herman Leonard, Bob Willoughby, Chuck Stewart, etc.), les graphismes étaient sublimes, et les sujets à la pointe de la mode. De ce point de vue, les jazzmen des années 1950 épataient. Fini le temps des musiciens de swing qui gardaient leur chapeau à l'intérieur ; ces gaillards gardaient plutôt leurs lunettes noires. Ce fut l'ère du costume trois boutons à revers étroits, de la cravate ficelle tissée et du col boutonné. Photographiés dans la lumière tamisée des clubs, ils ressemblaient souvent à des agents du FBI.

• DISCOGRAPHIE •

ART BLAKEY/JAZZ MESSENGERS
Moanin' (Blue Note)

TINA BROOKS
True Blue (Blue Note)

CLIFFORD BROWN
In Concert (Vogue)

DONALD BYRD
Half Note Vol 1 & 2 (Blue Note)

SONNY CLARK
Cool Struttin'; Leapin' & Lopin' (all Blue Note)

JOHN COLTRANE
Soultrane (Prestige/OJC)

MILES DAVIS
Cookin'; Relaxin'; Steamin'; Workin' (all Prestige/OJC)

KENNY DORHAM
Matador/Inta Somethin' (Blue Note)

JOHNNY GRIFFIN
Introducing/Chicago Calling; The Congregation (all Blue Note)

FREDDIE HUBBARD
Open Sesame (Blue Note)

JACKIE MCLEAN
Lights Out (Prestige/OJC); Swing, Swang, Swingin'; Bluesnik (all Blue Note)
Hank Mobley: Soul Station (Blue Note)

THELONIOUS MONK
J R Monterose: J.R Monterose (Fresh Sound)

WES MONTGOMERY
The Incredible Jazz Guitar; Full House (all Riverside/OJC)

LEE MORGAN
Candy (Blue Note); Take Twelve (Riverside/OJC)

SONNY ROLLINS
Saxophone Colossus (Prestige/OJC); Newk's Time; A Night At The Village Vanguard Vol 1 & 2 (all Blue Note)

HORACE SILVER
Phil Woods: Phil & Quill (Prestige/OJC)

1917-98



ON DIT PARFOIS QUE L'HISTOIRE BÉGAIE : la transplantation du jazz en Europe, en France, s'est faite en deux temps, grâce au débarquement des troupes américaines : la première fois lorsque, en 1917, elles volèrent au secours des Alliés avec l'orchestre des Hellfighters (369e régiment d'infanterie) dirigé par un pianiste au nom prédestiné, Jim Europe ; la seconde fois en 1944 quand les G.I. avec leurs V-Discs et les

« hot ». Sidney Bechet, qui avait déjà séjourné à Paris en 1919, se trouvait dans la formation accompagnant Joséphine Baker qui devint en 1925 la reine des nuits parisiennes : elle triomphait dans la Revue nègre au théâtre des Champs-Élysées, devant un parterre comprenant Maurice Ravel et Erik Satie. Déferlèrent à la suite les grands orchestres d'outre-Atlantique dont ceux de Paul Whiteman, Ted Lewis, Noble Sissle au sein desquels jouèrent quelques futures vedettes. Il ne s'agissait pas toujours de jazz, au sens où on le conçoit maintenant, mais souvent de musique de danse avec une partie « variétés » ; ces formations jouaient straight (droit, [illegible]) ou





Ci-dessus :
de gauche à droite, Didier Lockwood, Stéphane Grappelli, Philip Catherine, Jack Sewing, Marc Fosset et Christian Escoudé.

On dit parfois que l'histoire bégaie : la transplantation du jazz en Europe, en France, s'est faite en deux temps, grâce au débarquement des troupes américaines : la première fois lorsque, en 1917, elles volèrent au secours des Alliés avec l'orchestre des Hellfighters (369e régiment d'infanterie) dirigé par un pianiste au nom prédestiné, Jim Europe ; la seconde fois en 1944 quand les G.I., avec leurs V-Discs et les programmes radio, firent connaître aux amateurs les nouveaux orchestres, les nouveaux styles.

Le jazz des années folles. Dans le Paris effervescent des années 1920, le jazz était à la mode ; les cabarets regorgeaient de danseurs et d'amateurs venus écouter les militaires américains ; au Bœuf sur le Toit, Jean Cocteau venait quelquefois tenir la batterie ; l'orchestre de Billy Arnold, celui des Mitchell's Jazz Kings propagèrent la musique « hot ». Sidney Bechet, qui avait déjà séjourné à Paris en 1919, se trouvait dans la formation accompagnant Joséphine Baker qui devint en 1925 la reine des nuits parisiennes : elle triomphait dans la Revue nègre au théâtre des Champs-Élysées, devant un parterre comprenant Maurice Ravel et Erik Satie. Déferlèrent à la suite les grands orchestres d'outre-Atlantique dont ceux de Paul Whiteman, Ted Lewis, Noble Sissle au sein desquels jouèrent quelques futures vedettes. Il ne s'agissait pas toujours de jazz, au sens où on le conçoit maintenant, mais souvent de musique de danse avec une partie « variétés » ; ces formations jouaient *straight* (droit, *recta*), au contraire de celles pratiquant le jazz hot (avec improvisation, expressivité, fougue, chaleur).

Django Reinhardt (1910-1953), le génial manouche qui écoutait alors Billy Arnold à L'Abbaye de Thélème, place Pigalle à Paris, commençait à se produire, au banjo, dans des bals musette avec l'accordéoniste Jean Vaissade. Il allait graver sa première cire au printemps 1928.

Un grand nombre de musiciens français s'engagèrent alors dans la voie du jazz ; ainsi, dans

Jazz en France, Jazz de France



Plus que tout autre pays du Vieux Continent, la France a entrenu des relations fluctuantes avec le jazz. L'histoire du jazz en France a passé par des hauts et des bas : curiosité, intérêt, engouement, emballement, méfiance, désenchantement, renouveau. Mais aucune nation européenne n'a compté autant de musiciens, de diversités de styles, aucune n'a vécu cette musique aussi intensément.

l'orchestre de Krikor Kelekian, dit Gregor (d'origine arménienne) on retrouvait le trompettiste Philippe Brun (1908-1994), le tromboniste Léon Vauchant, les saxophonistes Alix Combelle (1912-1978) et André Ekyan (1907-1972, les violonistes Michel Warlop (1911-1947) et Stéphane Grappelli (1908-1997). Nombre de ces solistes, dont beaucoup avaient une dette à l'égard de leurs idoles américaines, tenaient leur place dans ces big bands de jazz-variétés qui commençaient à proliférer: Ray Ventura et ses Collégiens, Jacques Hélian, Aimé Barelli, Jerry Mengo, etc.

salle Rameau, le 23 février, avec la participation du saxophoniste Coleman Hawkins, de l'orchestre du trompettiste Arthur Briggs et du tout récemment formé Quintette du Hot Club de France comprenant Django Reinhardt et Stéphane Grappelli.

La tâche était rude pour cette revue, la première consacrée uniquement au jazz ; Delaunay écrivait : « Le vocable jazz devait être employé avec circonspection tant il évoquait dans le public "le tam-tam africain", "la musique de sauvages", pour tout dire "la cacophonie" qui soulevait l'indignation, la réprobation des gens bien pensants. »





JAZZ DE FRANCE

Plus que tout autre pays du Vieux Continent, la France a entrenu des relations fluctuantes avec le jazz. L'histoire du jazz en France a passé par des hauts et des bas : curiosité, intérêt, engouement, emballement, méfiance, désenchantement, renouveau. Mais aucune nation européenne n'a compté autant de musiciens, de diversités de styles, aucune n'a vécu cette musique aussi intensément.

l'orchestre de Krikor Kelekian, dit Gregor (d'origine arménienne) on retrouvait le trompettiste Philippe Brun (1908-1994), le tromboniste Léon Vauchant, les saxophonistes Alix Combelle (1912-1978) et André Ekyan (1907-1972, les violonistes Michel Warlop (1911-1947) et Stéphane Grappelli (1908-1997). Nombre de ces solistes, dont beaucoup avaient une dette à l'égard de leurs idoles américaines, tenaient leur place dans ces big bands de jazz-variétés qui commençaient à proliférer: Ray Ventura et ses Collégiens, Jacques Hélian, Aimé Barelli, Jerry Mengo, etc.

Un événement important dans ce contexte jazzistique fut sans nul doute la création du Hot Club de France (1932), dont les animateurs enthousiastes furent Charles Delaunay, Hugues Panassié, rejoints par Maurice Cullaz. Dévoués corps et âme à la cause du « vrai jazz », ils bataillèrent ferme pour la connaissance et la reconnaissance de cette musique (dont l'histoire était alors peu connue) avec la multiplication des hot-clubs mais, surtout, grâce à la revue *Jazz Hot*, créée en 1935. Pour le lancement du premier numéro, un concert eut lieu salle Rameau, le 23 février, avec la participation du saxophoniste Coleman Hawkins, de l'orchestre du trompettiste Arthur Briggs et du tout récemment formé Quintette du Hot Club de France comprenant Django Reinhardt et Stéphane Grappelli.

La tâche était rude pour cette revue, la première consacrée uniquement au jazz; Delaunay écrivait: « Le vocable jazz devait être employé avec circonspection tant il évoquait dans le public "le tam-tam africain", "la musique de sauvages", pour tout dire "la cacophonie" qui soulevait l'indignation, la réprobation des gens bien pensants. »

Les musiciens américains adoraient jouer à Paris. Outre Bechet et Hawkins, déjà cités, Sam Wooding (pianiste, chef d'orchestre), les trompettistes Muggsy Spanier et Tommy Ladnier, Tommy Dorsey et son orchestre, Fats Waller, Duke Ellington (1932), Louis Armstrong (1934) et tant d'autres, comme Freddy Taylor & His Swingmen from Harlem à La Villa d'Este, Willie Lewis & His Entertainers Chez Florence, le pianiste Garland Wilson au Bœuf sur le Toit, faisaient salle comble ou enflammaient les clubs, à tel point qu'on envi-







Le quintette du Hot Club de France avec Django Reinhardt (devant le micro), son frère Joseph (à sa droite) et Stéphane Groppelli (premier à gauche).

sagea (déjà) d'instaurer des quotas pour protéger les musiciens français.

Des galettes de swing. Guidé par sa passion du jazz et désireux de conserver les traces d'un foisonnement musical sans précédent, Delaunay fonda en 1937 une compagnie de disques (78 tours) exclusivement consacrée au jazz, choisissant le label « Swing », du nom de ce nouveau courant musical qui faisait fureur aux États-Unis et se répandait dans le monde entier. Le numéro 1 de la collection, signé Coleman Hawkins and His All Stars Jam Band, comprenait *Honeysuckle Rose* et *Crazy Rhythm*, avec Coleman Hawkins et Alix Combelle (saxophone ténor), Benny Carter et André Ekyan (saxophone alto), Stéphane Grappelli au piano, Django Reinhardt (guitare), Eugène d'Hellemmes (contrebasse) et Tommy Benford (batterie). Plusieurs centaines de galettes double face furent enregistrées, le Quintette à cordes du Hot Club de France obtenant un succès considérable. Au catalogue, on note les multiples rencontres entre musiciens français et américains, ainsi des formations de Dicky Wells et de Bill Coleman, les violonistes Eddie South et Grappelli, Rex Stewart & His Feetwarmers, Philippe Brun et son Swing Band.
En 1937, l'Exposition internationale ouvrait ses portes et attirait à Paris de nouveaux musiciens, dont ceux de l'orchestre de Teddy Hill qui comptait dans ses rangs un certain Dizzy Gillespie.

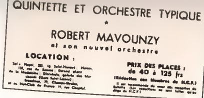
Alors que la drôle de guerre se prolongeait, le 22 mars 1940, les disques Swing numéros 79 et 82 sont signés Django Reinhardt et sa « Django's Music ». Le 14 juin, la croix gammée flottait sur les Champs-Élysées.

Le jazz sous surveillance. Au lieu de freiner les activités du jazz, l'occupation allemande semble bien les avoir exacerbées ; car, contrairement à certaines idées reçues, le jazz ne fut pas interdit par les autorités ; la Propaganda Staffel, qui veillait au grain et contrôlait toute la vie artistique, ne précisait rien sur le jazz, assimilé à la « musique légère », à condition que les œuvres des compositeurs « juifs et nègres » soient bannies des exécutions publiques, règle également appliquée aux autres arts. Le détournement des titres du répertoire concerné donnait lieu à des appellations (contrôlées par les « services culturels » adéquats) fort cocasses : *Bébé d'amour* pour *Some of These Days*, *Douce Georgette brune* pour *Sweet Georgia Brown*, *Sautons à l'orée du bois* pour *Jumping At The Woodside*, *l'Attaque du train* pour *Take The A Train*. (!). À ce sujet, Frank Ténot note : « Les noms de grands compositeurs américains disparaissant des étiquettes et des programmes, il y eut une redistribution des droits d'auteur, sorte de pillage qui encourageait l'arrangement et la paraphrase » (*Jazz magazine*, mars-avril 1978). Quelques semaines après la débâcle, les Parisiens, une fois le choc passé, renouèrent avec leurs anciennes habitudes de sortir, tant le besoin d'oubli et de détente se révélait nécessaire. Delaunay note : « Ce besoin de distraction, cette soif d'amusement, va être le point

Swing troubadour et Irène de Trébert *Mademoiselle Swing* (on en ferait un film).

Quant au jazz français (tenu à l'écart de l'évolution de la musique afro-américaine), il vécut en autarcie, sous forme de *middle-jazz* (littéralement : jazz du milieu), mot fourre-tout utilisé par les amateurs de l'Hexagone, plus logiquement dénommé, depuis, *mainstream*. Ce terme désigne le style de la Swing Era (entre New-Orleans et bebop), soit la tradition ou la période classique des années 1930-1940.

Durant toute l'occupation, le Jazz de Paris sera considéré comme le meilleur grand orchestre réunissant les solistes les plus remarquables, sans avoir recours, comme d'autres (Raymond Legrand, Jacques Hélian, Jean Yatove), à des sketches ou des intermèdes (variétés ou fantaisie symphonique). Alix Combelle, puis Jerry Mengo (batteur) tiendront la baguette et signeront les arrangements. Mais la grande vedette était sans conteste Django Reinhardt qui, sans Grappelli, resté à Londres à la déclaration de guerre, reformait le Quintette du HCF ; son nouvel enregistrement de *Nuages* (13 décembre 1940), avec les clarinettistes Hubert Rostaing (1918-1990) et Alix Combelle, son frère Joseph à la guitare d'accompagnement et le batteur Pierre Fouad, devint tout de suite un tube. Le nom de Django était imprimé en gros caractères sur les affiches, ses photos étaient en vente partout, des articles lui étaient consacrés. Il était devenu une véritable idole ; tzigane, « non aryen », il fut peu inquiété, mais l'échappa belle plus d'une fois. Certains artistes noirs comme l'Américain Harry Cooper (devenu citoyen français en 1941) ou





Le quintette du Hat Club de France avec Djanga Reinhardt (devant le micra), san frère Joseph (à sa draite) et Stéphane Grappelli (premier à gauche).

sagea (déjà) d'instaurer des quotas pour protéger les musiciens français.

Des galettes de swing. Guidé par sa passion du jazz et désireux de conserver les traces d'un foisonnement musical sans précédent, Delaunay fonda en 1937 une compagnie de disques (78 tours) exclusivement consacrée au jazz, choisissant le label « Swing », du nom de ce nouveau courant musical qui faisait fureur aux États-Unis et se répandait dans le monde entier. Le numéro 1 de la collection, signé Coleman Hawkins and His All Stars Jam Band, comprenait *Honeysuckle Rose* et *Crazy Rhythm*, avec Coleman Hawkins et Alix Combelle (saxophone ténor), Benny Carter et André Ekyan (saxophone alto), Stéphane Grappelli au piano, Django Reinhardt (guitare), Eugène d'Hellemmes (contrebasse) et Tommy Benford (batterie). Plusieurs centaines de galettes double face furent enregistrées, le Quintette à cordes du Hot Club de France obtenant un succès considérable. Au catalogue, on note les multiples rencontres entre musiciens français et américains, ainsi des formations de Dicky Wells et de Bill Coleman, les violonistes Eddie South et Grappelli, Rex Stewart & His Feetwarmers, Philippe Brun et son Swing Band.
En 1937, l'Exposition internationale ouvrait ses portes et attirait à Paris de nouveaux musiciens, dont ceux de l'orchestre de Teddy Hill qui comptait dans ses rangs un certain Dizzy Gillespie.

L'évolution des techniques d'enregistrement et de restitution du son ouvrait au jazz des voies nouvelles. La radio offrait un formidable moyen de diffusion : des programmes réservés au jazz recensaient les nouveautés discographiques, présentaient des musiciens (Louis Armstrong sur les ondes du Poste parisien en novembre 1934), retransmettaient des concerts en direct dans les émissions « Soirée à Harlem » ou « Swing-Swing » sur Radio-Cité.

Alors que la drôle de guerre se prolongeait, le 22 mars 1940, les disques Swing numéros 79 et 82 sont signés Django Reinhardt et sa « Django's Music ». Le 14 juin, la croix gammée flottait sur les Champs-Élysées.

Le jazz sous surveillance. Au lieu de freiner les activités du jazz, l'occupation allemande semble bien les avoir exacerbées ; car, contrairement à certaines idées reçues, le jazz ne fut pas interdit par les autorités ; la Propaganda Staffel, qui veillait au grain et contrôlait toute la vie artistique, ne précisait rien sur le jazz, assimilé à la « musique légère », à condition que les œuvres des compositeurs « juifs et nègres » soient bannies des exécutions publiques, règle également appliquée aux autres arts. Le détournement des titres du répertoire concerné donnait lieu à des appellations (contrôlées par les « services culturels » adéquats) fort cocasses : *Bébé d'amour* pour *Some of These Days*, *Douce Georgette brune* pour *Sweet Georgia Brown*, *Sautons à l'orée du bois* pour *Jumping At The Woodside*, *l'Attaque du train* pour *Take The A Train*. (!). À ce sujet, Frank Ténot note : « Les noms de grands compositeurs américains disparaissant des étiquettes et des programmes, il y eut une redistribution des droits d'auteur, sorte de pillage qui encourageait l'arrangement et la paraphrase » (*Jazz magazine*, mars-avril 1978). Quelques semaines après la débâcle, les Parisiens, une fois le choc passé, renouèrent avec leurs anciennes habitudes de sortir, tant le besoin d'oubli et de détente se révélait nécessaire. Delaunay note : « Ce besoin de distraction, cette soif d'amusement, va être le point de départ d'un phénomène inattendu : privé de cinéma américain (interdit), le public, jusque-là récalcitrant, se prit d'affection pour la musique de jazz.. On veut du swing aussi bien dans les dancings (clandestins) qu'au music-hall. » Le swing était partout, même dans la chanson populaire. Guy Berry interrogeait : *Êtes-vous swing* ?, Josette Daydé affirmait : *Mon grand-père n'aime pas le swing*, Rodgers s'enrhumait avec *Atchoum swing*, Georgius entonnait *Mon heure de swing*, Charles Trenet devint *Swing troubadour* et Irène de Trébert *Mademoiselle Swing* (on en ferait un film).

Quant au jazz français (tenu à l'écart de l'évolution de la musique afro-américaine), il vécut en autarcie, sous forme de *middle-jazz* (littéralement : jazz du milieu), mot fourre-tout utilisé par les amateurs de l'Hexagone, plus logiquement dénommé, depuis, *mainstream*. Ce terme désigne le style de la Swing Era (entre New-Orleans et bebop), soit la tradition ou la période classique des années 1930-1940.

Durant toute l'occupation, le Jazz de Paris sera considéré comme le meilleur grand orchestre réunissant les solistes les plus remarquables, sans avoir recours, comme d'autres (Raymond Legrand, Jacques Hélian, Jean Yatove), à des sketches ou des intermèdes (variétés ou fantaisie symphonique). Alix Combelle, puis Jerry Mengo (batteur) tiendront la baguette et signeront les arrangements. Mais la grande vedette était sans conteste Django Reinhardt qui, sans Grappelli, resté à Londres à la déclaration de guerre, reformait le Quintette du HCF ; son nouvel enregistrement de *Nuages* (13 décembre 1940), avec les clarinettistes Hubert Rostaing (1918-1990) et Alix Combelle, son frère Joseph à la guitare d'accompagnement et le batteur Pierre Fouad, devint tout de suite un tube. Le nom de Django était imprimé en gros caractères sur les affiches, ses photos étaient en vente partout, des articles lui étaient consacrés. Il était devenu une véritable idole ; tzigane, « non aryen », il fut peu inquiété, mais l'échappa belle plus d'une fois. Certains artistes noirs comme l'Américain Harry Cooper (devenu citoyen français en 1941) ou Freddy Jumbo (d'origine camerounaise) ainsi que les Antillais Al Lirvat et Robert Mavounzy (dits « musiciens coloniaux ») purent continuer à se produire, il n'empêche que certains lieux étaient « interdits aux juifs et aux nègres ».

Les cabarets obtinrent l'autorisation de réouverture (grosse clientèle d'officiers allemands) ; le jazz y tint sa place. Dès le mois de décembre 1940, les concerts reprirent : le Hot Club de France organisa salle Pleyel un Festival de jazz français, et

la location fut close en vingt-quatre heures ; entre le 16 janvier et le 28 décembre 1941, treize concerts (dont un Festival swing) furent donnés dans des salles prestigieuses (Gaveau, Châtelet, Pleyel). Le jazz était aussi affiché en attraction dans les grands cinémas. L'accordéon n'était pas en reste : Gus Viseur (1915-1974) fut le premier à introduire du swing dans l'univers du musette, suivi par Tony Murena.

À partir de 1942, le poids de l'occupation s'aggrava, cependant que les clubs attiraient toujours les noctambules et que les concerts faisaient salle comble. Bien que vilipendés (parfois pourchassés) par la Milice qui voyait en eux « oisifs », « parasites », « marginaux », « jeunesse dégénérée à la moralité dégradante et perverse », les zazous furent les fidèles et bruyants supporters du jazz, appréciant particulièrement les excentricités musicales (tempos rapides, solos de batterie démonstratifs, etc.). C'est que la « révolution nationale » était en marche et que le zazou représentait une forme de résistance, passive certes, à l'embrigadement idéologique des autorités de Vichy. Le reste de la France, de part et d'autre de la ligne de démarcation, s'était mis à l'heure du swing ; jusqu'à la Libération, on ne compte plus les manifestations jazzistiques, y compris tournois de musiciens amateurs (Boris Vian fut primé comme trompettiste) et festivals comme celui, en décembre 1943, de « Musique nègre » présenté par le Hot Club Colonial. Django voyait un vieux rêve se réaliser : à Pigalle un cabaret fut ouvert à son nom : Chez Django Reinhardt ; l'ambiance y était parfois curieuse après le couvre-feu : on y chantait aussi bien le *God Save The King* que *Lily Marlène*, on y parlait de débarquement.

Liberté pour le jazz. Malgré les ruines et les morts, la France fêtait dans la liesse sa libération progressive. Dès le 25 août 1944, Paris n'en finit pas de saluer la victoire en dansant partout aux accents du swing des orchestres français et des fameux V-Discs colportés par les soldats américains. À Paris, désertant Montmartre et Montparnasse, le jazz s'installa peu à peu à Saint-Germain-des-Prés. Musiciens français et jazzmen des campements alliés ne tardèrent pas à s'affronter dans des joutes musicales qui ravissaient les amateurs bientôt médusés, intrigués, par le nouveau style en vogue aux États-Unis depuis 1940, le bebop, de la Manche. Les jam-sessions proliféraient, les disques arrivaient des États-Unis, de jeunes talents commençaient à se manifester. Le saxophoniste Jean-Claude Fohrenbach (né en 1925), devenu professionnel en 1945, jouait d'une boîte à l'autre, de La Cigale à L'Élysée-Montmartre, de L'Étincelle au Badinage dans la même soirée, tandis que le pianiste Raymond Fol (1928-1979) se produisait dans l'orchestre vieux style de Claude Abadie, car l'époque du New Orleans revival battait également son plein.

Les musiciens découvraient de nouveaux thèmes, un répertoire différent, grâce aux disques mais aussi par l'intermédiaire des programmes radiodiffusés en provenance des États-Unis, comme « la Voix de l'Amérique » ou « At The Jazz Band Ball » qui firent naître bien des vocations de jazzman. Venu à Paris en 1946, dans l'orchestre de Don Redman (première formation civile américaine de l'après-guerre), le saxophoniste Don Byas devint une référence pour les musiciens français ; il résida quelques années dans la capitale, se produisant dans de nombreux clubs dont le Club Saint-Germain (ouverture en juin 1948), dévolu au jazz moderne et qui accueillit la fine fleur des jazzmen français et les grands solistes américains de passage (de Lester Young à Miles Davis). Un peu plus tard, le cabaret Les Trois Mailletz se spécialisa dans le jazz traditionnel et classique (Bill Coleman, Memphis Slim, Milton Mezzrow notamment).

Django Reinhardt, toujours lui, avait retrouvé son complice Grappelli à Londres et enregistré, le 31 janvier 1946, une dizaine de compositions dont ces *Echoes of France*, une *Marseillaise* swinguée qui choquera plus d'un patriote. Une occasion lui fut bientôt offerte de jouer (et d'enregistrer) en novembre de la même année avec l'orchestre de Duke Ellington dans quelques villes américaines et au Carnegie Hall de New York, bien qu'il ait oublié sa guitare... à Paris !

Nouvelle vogue, vagues nouvelles. La fièvre des premiers mois était un peu retombée ; mais à Paris le quartier latin et

Stéphane Grappelli



Nom : Stéphane Grappelli

État civil : né le 26 janvier 1908 à Paris, mort le 1er décembre 1997 à Paris.

Instrument : violon, piano.

Célèbre pour. Avoir contribué, en compagnie de Django Reinhardt, à l'émergence d'un jazz français qu'il aura incarné pendant plus de soixante ans avec le même enthousiasme et la même grâce.

Élégance. Il troquera son smoking des années 1930 pour des chemises à fleurs dans les années 1950.

Traces. Tous ses disques avec le Quintette du Hot Club de France, en duo avec Martial Solal et Michel Petrucciani, en trio avec le guitariste Marc Fosset (« le partenaire idéal ») et les contrebassistes Patrice Caratini ou Jean-Philippe Viret ; ses mémoires écrits : *Mon violon pour tout bagage*.

Caractéristique. Aura préservé la spécificité classique de l'instrument, brodant (comme il disait) sur des standards de délicates et swingantes paraphrases.

Propos. « Le free jazz est un vieil ami... nous en jouions avec Django... Combien de fois sommes-nous partis dans l'improvisation totale

par Tony Murena.

À partir de 1942, le poids de l'occupation s'aggrava, cependant que les clubs attiraient toujours les noctambules et que les concerts faisaient salle comble. Bien que vilipendés (parfois pourchassés) par la Milice qui voyait en eux « oisifs », « parasites », « marginaux », « jeunesse dégénérée à la moralité dégradante et perverse », les zazous furent les fidèles et bruyants supporters du jazz, appréciant particulièrement les excentricités musicales (tempos rapides, solos de batterie démonstratifs, etc.). C'est que la « révolution nationale » était en marche et que le zazou représentait une forme de résistance, passive certes, à l'embrigadement idéologique des autorités de Vichy. Le reste de la France, de part et d'autre de la ligne de démarcation, s'était mis à l'heure du swing ; jusqu'à la Libération, on ne compte plus les manifestations jazzistiques, y compris tournois de musiciens amateurs (Boris Vian fut primé comme trompettiste) et festivals comme celui, en décembre 1943, de « Musique nègre » présenté par le Hot Club Colonial. Django voyait un vieux rêve se réaliser : à Pigalle un cabaret fut ouvert à son nom : Chez Django Reinhardt ; l'ambiance y était parfois curieuse après le couvre-feu : on y chantait aussi bien le *God Save The King* que *Lily Marlène*, on y parlait de débarquement.

Liberté pour le jazz. Malgré les ruines et les morts, la France fêtait dans la liesse sa libération progressive. Dès le 25 août 1944, Paris n'en finit pas de saluer la victoire en dansant partout aux accents du swing des orchestres français et des fameux V-Discs colportés par les soldats américains. À Paris, désertant Montmartre et Montparnasse, le jazz s'installa peu à peu à Saint-Germain-des-Prés. Musiciens français et jazzmen des campements alliés ne tardèrent pas à s'affronter dans des joutes musicales qui ravissaient les amateurs bientôt médusés, intrigués, par le nouveau style en vogue aux États-Unis depuis 1940, le bebop ; cette véritable révolution fut suivie d'une bataille du jazz entre ceux que Boris Vian nommera les « figues moisies » (partisans du style traditionnel) et les « raisins aigres » (inconditionnels du bebop), puis d'une rupture entre Panassié et Delaunay. Mais, entre-temps, le grand public dansa et vibra à l'écoute d'*In The Mood*, composition de Joe Garland enregistrée en août 1939 par l'orchestre de Glenn Miller, qui se produisit en décembre 1944, sans son chef disparu au-dessus

pianiste Raymond Fol (1928-1979) se produisait dans l'orchestre vieux style de Claude Abadie, car l'époque du New Orleans revival battait également son plein.

Les musiciens découvraient de nouveaux thèmes, un répertoire différent, grâce aux disques mais aussi par l'intermédiaire des programmes radiodiffusés en provenance des États-Unis, comme « la Voix de l'Amérique » ou « At The Jazz Band Ball » qui firent naître bien des vocations de jazzman. Venu à Paris en 1946, dans l'orchestre de Don Redman (première formation civile américaine de l'après-guerre), le saxophoniste Don Byas devint une référence pour les musiciens français ; il résida quelques années dans la capitale, se produisant dans de nombreux clubs dont le Club Saint-Germain (ouverture en juin 1948), dévolu au jazz moderne et qui accueillit la fine fleur des jazzmen français et les grands solistes américains de passage (de Lester Young à Miles Davis). Un peu plus tard, le cabaret Les Trois Mailletz se spécialisa dans le jazz traditionnel et classique (Bill Coleman, Memphis Slim, Milton Mezzrow notamment).

Django Reinhardt, toujours lui, avait retrouvé son complice Grappelli à Londres et enregistré, le 31 janvier 1946, une dizaine de compositions dont ces *Echoes of France*, une *Marseillaise* swinguée qui choquera plus d'un patriote. Une occasion lui fut bientôt offerte de jouer (et d'enregistrer) en novembre de la même année avec l'orchestre de Duke Ellington dans quelques villes américaines et au Carnegie Hall de New York, bien qu'il ait oublié sa guitare... à Paris !

Nouvelle vogue, vagues nouvelles. La fièvre des premiers mois était un peu retombée ; mais, à Paris, le quartier latin et surtout Saint-Germain-des-Prés étaient devenus le haut lieu du jazz en France. Les « existentialistes » avaient remplacé les zazous. Des personnages devenus légendaires, les philosophes Albert Camus et Jean-Paul Sartre, mais surtout Boris Vian (musicien, journaliste, écrivain) incarnaient ce tout-Paris de l'avant-garde littéraire et artistique. Avec sa « trompinette » et son orchestre, Boris (génial touche-à-tout



1er décembre 1997 à Paris.

Instrument : violon, piano.

Célèbre pour. Avoir contribué, en compagnie de Django Reinhardt, à l'émergence d'un jazz français qu'il aura incarné pendant plus de soixante ans avec le même enthousiasme et la même grâce.

Élégance. Il troquera son smoking des années 1930 pour des chemises à fleurs dans les années 1950.

Traces. Tous ses disques avec le Quintette du Hot Club de France, en duo avec Martial Solal et Michel Petrucciani, en trio avec le guitariste Marc Fosset (« le partenaire idéal ») et les contrebassistes Patrice Caratini ou Jean-Philippe Viret ; ses mémoires écrits : *Mon violon pour tout bagage.*

Caractéristique. Aura préservé la spécificité classique de l'instrument, brodant (comme il disait) sur des standards de délicates et swingantes paraphrases.

Propos. « Le free jazz est un vieil ami... nous en jouions avec Django... Combien de fois sommes-nous partis dans l'improvisation totale sans aucune entente préalable... Nous nous regardions, partions et arrivions ensemble... » (1981).
» Je ne sais pas si c'est l'âge mais je suis pressé de jouer... Je vais continuer comme cela jusqu'à ce que je n'ai plus de force... » (1985).

pour les uns, fumiste pour les autres) anima les soirées du Tabou et, devenu un des collaborateurs de *Jazz Hot*, écrivit articles, critiques et revues de presse jusqu'en 1958.

Un peu plus loin, la propriétaire d'un hôtel de la rue des Carmes ouvrit sa cave au clarinettiste Claude Luter (né en 1923) ; baptisé Le Lorientais, ce club devint l'un des temples du New Orleans revival, ainsi que Le Vieux Colombier où se produisit Sidney Bechet (jusqu'en 1953) après son triomphe au premier Festival de jazz de Paris en 1949. Installé en France, il connut un immense succès populaire ; avec les orchestres de Luter et d'André Réwéliotty (1929-1962), il devint le symbole du revival, contribuant efficacement à l'expansion du jazz. C'est au cours des années 1950 que le jazz, jusque-là d'*en* France, prit progressivement son essor et finit par acquérir son indépendance à l'égard du modèle américain pour devenir jazz *de* France grâce à cette nouvelle génération de musiciens dont la maturité ne tarda pas à se manifester.

L'Europe – et plus particulièrement la France – continua à accueillir ces innombrables jazzmen (dont Bud Powell et Lester Young) fuyant aussi bien la ségrégation raciale que le mépris dont ils étaient victimes chez eux. Django (désormais sans Grappelli) adopta la guitare électrique et se produisit au Club Saint-Germain en compagnie de jeunes boppers. C'est que, à peine remis du choc musical provoqué par le concert du big band de Dizzy Gillespie (février 1948), de tout jeunes musiciens commençaient des carrières dont certaines deviendraient exemplaires ; à commencer par celles des pianistes qui firent leurs classes en qualité d'accompagnateur des solistes américains.

Claude Bolling (né en 1930), totalement dévoué au style de jazz classique, émule et ami de Duke Ellington, se consacra, en soliste ou avec son big band, au jazz de répertoire et multiplia les rencontres avec des musiciens ou des formations de musique classique (le flûtiste Jean-Pierre Rampal, le guitariste Alexandre Lagoya).

S'exprimant de façon *mainstream*, André Persiani (né en 1927), maître des *blockchords* (blocs d'accords), fut un accompagnateur recherché pour l'étendue de ses connaissances thématiques, ses qualités d'harmoniste et son swing sans faille.

Bernard Peiffer (1922-1976), premier prix de Conservatoire ayant choisi le jazz, joua au côté de

grands solistes pour sa verve d'improvisateur et l'excellence de son soutien rythmique. Dans la mouvance bebop, René Urtreger (né en 1934) conjuguait rigueur et chaleur communicative ; il devint le partenaire de Miles Davis à l'occasion d'une tournée européenne et enregistra la célèbre musique du film *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), en compagnie du saxophoniste Barney Wilen (1937-1997), du contrebassiste Pierre Michelot (né en 1928) et du batteur Kenny Clarke.

Henri Renaud (né en 1925) inscrivit à son palmarès une longue liste de rencontres prestigieuses tant en France qu'aux États-Unis (Lester Young, Sarah Vaughan, Clifford Brown, Quincy Jones notamment). Il mit en évidence ses qualités pianistiques jusqu'au moment où il s'éloigna de la scène du jazz en 1964.

Sitôt arrivé de son Alger natal, Martial Solal (né en 1927), déjà en possession d'une impressionnante technique qu'il ne cessa de peaufiner, fut un pianiste qu'on s'arrachait dans les orchestres ; il commença une carrière autonome en 1953, participa à de nombreuses séances d'enregistrement (dont une sous le pseudonyme de Jo Jaguar) ; compositeur exigeant, virtuose hors pair, il signa un premier disque en solo (1956), suivi d'un autre en grand orchestre, composa pour le cinéma avec des réalisateurs tels que Jean-Pierre Melville ou Jean-Luc Godard et se produisit en trio avec le contrebassiste Guy Pedersen et un tout jeune batteur suisse, Daniel Humair (né en 1938).

Au cours de cette période riche en découvertes, on pouvait également remarquer le trompettiste Roger Guérin (né en 1926), les saxophonistes Gérard Baldini (né en 1931), Jean-Louis Chautemps (né en 1931), Guy Lafitte (né en 1927) et Michel de Villers (1926-1992), le pianiste

• DISCOGRAPHIE •

1937-1966 Réédition : collection « SWING » (EMI)
SIDNEY BECHET-CLAUDE LUTER Pleyel Concert (Vogue)
DIZZY GILLESPIE ET LES DOUBLE-SIX (Philips)
TRIO HLP (HUMAIR-LOUISS-PONTY) (CBS)
MARTIAL SOLAL Improvisations piano solo (Erato)
HENRI TEXIER Azur Quartet (Label Bleu)
EDDY LOUISS Louissiana (Initial)
MICHEL PORTAL Turbulence (Harmonia Mundi)
RICHARD GALLIANO New York Tango (Dreyfus Jazz)
COMPAGNIE LUBAT Scatrap Jazzcogne (Labeluz)
ONJ LAURENT CUGNY Reminiscing (Verve)
ROMANO-SCLAVIS-TEXIER Carnet de routes (Label Bleu)
MICHEL PETRUCCIANI Both Worlds (Dreyfus Jazz)
LOUIS SCLAVIS les Violences de Rameau (ECM)
LAURENT DE WILDE Spoon-A-Rhythm (Columbia)





DIZZY GILLESPIE
ET

revival, ainsi que Le Vieux Colombier où se produisit Sidney Bechet (jusqu'en 1953) après son triomphe au premier Festival de jazz de Paris en 1949. Installé en France, il connut un immense succès populaire ; avec les orchestres de Luter et d'André Réwéliotty (1929-1962), il devint le symbole du revival, contribuant efficacement à l'expansion du jazz. C'est au cours des années 1950 que le jazz, jusque-là d'en France, prit progressivement son essor et finit par acquérir son indépendance à l'égard du modèle américain pour devenir jazz de France grâce à cette nouvelle génération de musiciens dont la maturité ne tarda pas à se manifester.

L'Europe – et plus particulièrement la France – continua à accueillir ces innombrables jazzmen (dont Bud Powell et Lester Young) fuyant aussi bien la ségrégation raciale que le mépris dont ils étaient victimes chez eux. Django (désormais sans Grappelli) adopta la guitare électrique et se produisit au Club Saint-Germain en compagnie de jeunes boppers. C'est que, à peine remis du choc musical provoqué par le concert du big band de Dizzy Gillespie (février 1948), de tout jeunes musiciens commençaient des carrières dont certaines deviendraient exemplaires ; à commencer par celles des pianistes qui firent leurs classes en qualité d'accompagnateur des solistes américains.

Claude Bolling (né en 1930), totalement dévoué au style de jazz classique, émule et ami de Duke Ellington, se consacra, en soliste ou avec son big band, au jazz de répertoire et multiplia les rencontres avec des musiciens ou des formations de musique classique (le flûtiste Jean-Pierre Rampal, le guitariste Alexandre Lagoya).

S'exprimant de façon *mainstream*, André Persiani (né en 1927), maître des *blockchords* (blocs d'accords), fut un accompagnateur recherché pour l'étendue de ses connaissances thématiques, ses qualités d'harmoniste et son swing sans faille.

Bernard Peiffer (1922-1976), premier prix de Conservatoire ayant choisi le jazz, joua au côté de Django, se produisit dans les « Jazz Parades » du théâtre Édouard-VII ; lauréat de deux grands prix du Disque, il travailla au Club Saint-Germain jusqu'à son émigration aux États-Unis, où il fut enfin reconnu à sa juste valeur par la critique américaine.

Marseillais, d'origine grecque, Georges Arvanitas devint rapidement le pianiste attitré (notamment au Blue Note qui venait d'ouvrir ses portes) de toutes les notoriétés du jazz moderne américain. Dès ses débuts professionnels, Maurice Vander (né en 1929) suscita l'admiration et le respect des rigueur et chaleur communicative ; il devint le partenaire de Miles Davis à l'occasion d'une tournée européenne et enregistra la célèbre musique du film *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), en compagnie du saxophoniste Barney Wilen (1937-1997), du contrebassiste Pierre Michelot (né en 1928) et du batteur Kenny Clarke.

Henri Renaud (né en 1925) inscrivit à son palmarès une longue liste de rencontres prestigieuses tant en France qu'aux États-Unis (Lester Young, Sarah Vaughan, Clifford Brown, Quincy Jones notamment). Il mit en évidence ses qualités pianistiques jusqu'au moment où il s'éloigna de la scène du jazz en 1964.

Sitôt arrivé de son Alger natal, Martial Solal (né en 1927), déjà en possession d'une impressionnante technique qu'il ne cessa de peaufiner, fut un pianiste qu'on s'arrachait dans les orchestres ; il commença une carrière autonome en 1953, participa à de nombreuses séances d'enregistrement (dont une sous le pseudonyme de Jo Jaguar) ; compositeur exigeant, virtuose hors pair, il signa un premier disque en solo (1956), suivi d'un autre en grand orchestre, composa pour le cinéma avec des réalisateurs tels que Jean-Pierre Melville ou Jean-Luc Godard et se produisit en trio avec le contrebassiste Guy Pedersen et un tout jeune batteur suisse, Daniel Humair (né en 1938).

Au cours de cette période riche en découvertes, on pouvait également remarquer le trompettiste Roger Guérin (né en 1926), les saxophonistes Gérard Baldini (né en 1931), Jean-Louis Chautemps (né en 1931), Guy Lafitte (né en 1927) et Michel de Villers (1926-1992), le pianiste et organiste Ralph Schecroun (né en 1925) qu'on connaîtrait mieux plus tard sous le nom d'Errol Parker, le guitariste Sacha Distel (qui délaissa le jazz pour la chanson, plus rémunératrice), le contrebassiste Michel Gaudry (né en 1928).

Personnage à part dans l'histoire du jazz français, André Hodeir (né en 1921), violoniste, compositeur, arrangeur, chef d'orchestre, musicologue, publiait, dès 1954, des ouvrages de référence tels qu'*Hommes et problèmes du jazz*, écrivait une cantate de jazz pour deux voix de

Reminiscing (Verve)
ROMANO-SCLAVIS-TEXIER
Carnet de routes (Label Bleu)
MICHEL PETRUCCIANI
Both Worlds (Dreyfus Jazz)
LOUIS SCLAVIS les Violences de Rameau (ECM)
LAURENT DE WILDE
Spoon-A-Rhythm (Columbia)

LE RHYTHM AN

Le rhythm and blues noir de la fin des années 1940 et du début des années 1950 conduisit directement au rock and roll et, par-delà, eut un impact sur toute la musique populaire



C'EST SURTOUT QUAND IL A LE DOS AU MUR QUE LE JAZZ MONTRE DE QUOI IL EST CAPABLE – même s'il est enclin à la paranoïa, à expliquer ses revers par la conspiration. Il fut un temps, sans doute jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, où le jazz était la musique populaire par excellence, mais c'est fini depuis longtemps.

Dans la mesure où une mode est toujours plus rapidement supplantée par une autre et que la faculté de concentration du public devient plus réduite encore que son niveau de tolérance, une bonne partie de ce que le jazz peut offrir aujourd'hui n'intéressera guère la plupart des jeunes.

Cela ne signifie pas qu'ils ne reconnaîtront pas plus tard l'intérêt du jazz sous l'un de ses multiples avatars, comme en témoigne la popularité croissante de l'acid jazz. Ainsi, même s'il a dû fréquemment riposter à des menaces d'invasion de son territoire « naturel », le jazz n'a pas tout perdu face au rock au milieu des années 1950. Gerry



Le rhythm and blues noir de la fin des années 1940 et du début des années 1950 conduisit directement au rock and roll et, par-delà, eut un impact sur toute la musique populaire

C'EST SURTOUT QUAND IL A LE DOS AU MUR QUE LE JAZZ MONTRE DE QUOI IL EST CAPABLE – même s'il est enclin à la paranoïa, à expliquer ses revers par la conspiration. Il fut un temps, sans doute jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, où le jazz était la musique populaire par excellence, mais c'est fini depuis longtemps.

Dans la mesure où une mode est toujours plus rapidement supplantée par une autre et que la faculté de concentration du public devient plus réduite encore que son niveau de tolérance, une bonne partie de ce que le jazz peut offrir aujourd'hui n'intéressera guère la plupart des jeunes.

Cela ne signifie pas qu'ils ne reconnaîtront pas plus tard l'intérêt du jazz sous l'un de ses multiples avatars, comme en témoigne la popularité croissante de l'acid jazz. Ainsi, même s'il a dû fréquemment riposter à des menaces d'invasion de son territoire « naturel », le jazz n'a pas tout perdu face au rock au milieu des années 1950. Gerry Mulligan, Dave Brubeck, Shorty Rogers, George Shearing, Erroll Garner, le MJQ et Miles, tous ont prospéré en même temps que le rock envahissait le pays. Même Basie put ressusciter son big band, devenu

À gauche : *Ray Brawn, l'auteur de* Good Rockin' Tonight, *qui entra plus tard dans le répertaire du premier Elvis Presley.*

D BLUES

« Orchestre de rock and roll de l'année 1956 » au passage obligé dans l'émission du disc-jockey Alan Freed, « Rock'n'Roll Dance Party » sur CBS.

Gravé l'année précédente, c'est l'album à succès *Count Basie Swings, Joe Williams Sings* qui traça la mince frontière où le rhythm and blues transmettait le relais au rock. L'orchestre de Basie, diminué du Count, se cachait sous le nom de Leiber & Stoller Big Band pour *Yakety Yak*, un album instrumental consacré aux tubes rock and roll de ce duo d'auteurs.

Comme une très large part de la musique populaire noire doit son ardeur et son expressivité au gospel, au blues et au jazz, des artistes de la pointure de James Brown, Aretha Franklin, Marvin Gaye et autres n'ont rien à envier, côté profondeur de sentiments, aux grands souffleurs du jazz. Et, que ce soit Charlie Parker reprenant des airs des comédies musicales, Dave Brubeck s'offrant une virée chez Disney ou Miles Davis retravaillant le *Time After Time* de Cyndy Lauper, le jazz et la pop music n'ont cessé de se rencontrer pour leur plus grand bénéfice mutuel.

À partir de la fin des années 1930, des éléments du premier boogie-woogie, puis du jump jive, mais surtout des diverses variétés de blues filtrèrent dans la musique populaire noire.



Ci-dessous à gauche : *Paul Williams (à droite), dont le Hucklebuck fut un grand succès de rhythm and blues.*

Ci-dessous : *le rugueux ténor Big Jay McNeely.*







« Orchestre de rock and roll de l'année 1956 » au passage obligé dans l'émission du disc-jockey Alan Freed, « Rock'n'Roll Dance Party » sur CBS.

Gravé l'année précédente, c'est l'album à succès *Count Basie Swings, Joe Williams Sings* qui traça la mince frontière où le rhythm and blues transmettait le relais au rock. L'orchestre de Basie, diminué du Count, se cachait sous le nom de Leiber & Stoller Big Band pour *Yakety Yak*, un album instrumental consacré aux tubes rock and roll de ce duo d'auteurs.

Comme une très large part de la musique populaire noire doit son ardeur et son expressivité au gospel, au blues et au jazz, des artistes de la pointure de James Brown, Aretha Franklin, Marvin Gaye et autres n'ont rien à envier, côté profondeur de sentiments, aux grands souffleurs du jazz. Et, que ce soit Charlie Parker reprenant des airs des comédies musicales, Dave Brubeck s'offrant une virée chez Disney ou Miles Davis retravaillant le *Time After Time* de Cyndy Lauper, le jazz et la pop music n'ont cessé de se rencontrer pour leur plus grand bénéfice mutuel.

À partir de la fin des années 1930, des éléments du premier boogie-woogie, puis du jump jive, mais surtout des diverses variétés de blues filtrèrent dans la musique populaire noire.



Ci-dessous : *le rugueux ténor Big Jay McNeely.*











Puis lorsque, des rangs des orchestres de blues surgirent les stars du ténor rocailleux, poussées par des hurleurs bâtis comme des armoires tels Big Joe Turner, Wynonie « Mr. Blues » Harris, Roy Brown, Bullmoose Jackson et H-Bomb Ferguson, livrant tous les ingrédients d'un nouveau style de musique détonant, rien ne pouvait plus l'arrêter.

Johnny Otis : « Le rock and roll a été l'émanation directe du rhythm and blues. Il a repris tout ce qui rendait le rhythm and blues différent des big bands de swing. »

Personne n'a jamais remis en question le droit de Big Joe Turner à se faire appeler le « Patron du blues ». Barman au Sunset Club de Kansas City, il servait à boire en même temps qu'il gueulait le blues, tandis que le pianiste Pete Johnson martelait frénétiquement l'ivoire dans un coin. C'était le milieu des années 1930, et le caïd Tom Pendergast avait la haute main sur les lieux de plaisir de KC, dont le Sunset n'était qu'un des cinq cents tripots que protégeait son administration corrompue.

Tout ceux qui avaient vu Joe Turner tourner à plein régime ressortaient du Sunset très impressionnés. Sa réputation s'étendit rapidement.

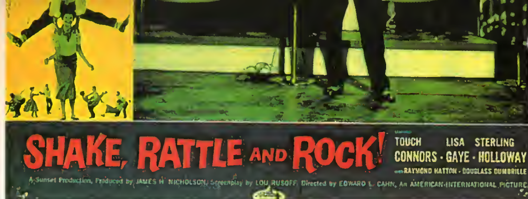
Après une apparition spectaculaire au concert « Spirituals To Swing » de John Hammond au Carnegie Hall en 1938, Big Joe eut le privilège d'être le seul hurleur de blues à réussir sa conversion au rock and roll, quand il aida à fonder le genre avec ses succès *Honey Hush* (1953), *Shake, Rattle And Roll* (1954), *Flip, Flop And Fly* (1955) et *Corrine Corrina* (1956).

Mais comme Wynonie Harris, Roy Brown et d'autres, Big Joe n'avait pas la tête qu'il fallait pour séduire le nouveau marché des adolescents ; il revint aux beaux gosses maudits par le sort, Johnny Ace, Jesse Belvin et Sam Cooke, de conquérir celui-ci. Lorsqu'on demanda à Turner de retirer *Shake, Rattle And Roll* de son programme lors d'une tournée, de façon à permettre à Bill Haley d'en donner une version tiédasse, la messe était dite.

Pendant des années, la thèse orthodoxe, l'histoire officielle selon les critiques de rock, voulait

Ci-dessus à droite : *le Gros en personne, Fats Domino, qui aligna plus de tubes rhythm and blues que quiconque.*
Ci-dessous : *le producteur Gene Norman en compagnie de la reine du rhythm and blues Ruth Brown et du « Sinatra sépia » Billy Eckstine.*







Puis lorsque, des rangs des orchestres de blues surgirent les stars du ténor rocailleux, poussées par des hurleurs bâtis comme des armoires tels Big Joe Turner, Wynonie « Mr. Blues » Harris, Roy Brown, Bullmoose Jackson et H-Bomb Ferguson, livrant tous les ingrédients d'un nouveau style de musique détonant, rien ne pouvait plus l'arrêter.

Johnny Otis : « Le rock and roll a été l'émanation directe du rhythm and blues. Il a repris tout ce qui rendait le rhythm and blues différent des big bands de swing. »

Personne n'a jamais remis en question le droit de Big Joe Turner à se faire appeler le « Patron du blues ». Barman au Sunset Club de Kansas City, il servait à boire en même temps qu'il gueulait le blues, tandis que le pianiste Pete Johnson martelait frénétiquement l'ivoire dans un coin. C'était le milieu des années 1930, et le caïd Tom Pendergast avait la haute main sur les lieux de plaisir de KC, dont le Sunset n'était qu'un des cinq cents tripots que protégeait son administration corrompue.

Tout ceux qui avaient vu Joe Turner tourner à plein régime ressortaient du Sunset très impressionnés. Sa réputation s'étendit rapidement.

Après une apparition spectaculaire au concert « Spirituals To Swing » de John Hammond au Carnegie Hall en 1938, Big Joe eut le privilège d'être le seul hurleur de blues à réussir sa conversion au rock and roll, quand il aida à fonder le genre avec ses succès *Honey Hush* (1953), *Shake, Rattle And Roll* (1954), *Flip, Flop And Fly* (1955) et *Corrine Corrina* (1956).

Mais comme Wynonie Harris, Roy Brown et d'autres, Big Joe n'avait pas la tête qu'il fallait pour séduire le nouveau marché des adolescents ; il revint aux beaux gosses maudits par le sort, Johnny Ace, Jesse Belvin et Sam Cooke, de conquérir celui-ci. Lorsqu'on demanda à Turner de retirer *Shake, Rattle And Roll* de son programme lors d'une tournée, de façon à permettre à Bill Haley d'en donner une version tiédasse, la messe était dite.

Pendant des années, la thèse orthodoxe, l'histoire officielle selon les critiques de rock, voulait que Bill Haley et Elvis Presley fussent les parrains de la naissance du rock and roll. En vérité, ce fut une razzia commerciale blanche sur un style noir préexistant, menée par des artistes issus, entre autres, de la musique country.

Bien qu'infiniment moins intéressants que les énergiques Trenier Twins qu'ils cherchèrent d'abord à imiter, Bill Haley et ses Comets ont peut-être préfiguré le rock and roll avec leur tube de 1953 *Crazy, Man, Crazy*, mais, en vérité, ils n'avaient rien de plus à offrir que des décalques de

Ci-dessus à droite : *le Gras en personne, Fats Domino, qui aligna plus de tubes rhythm and blues que quiconque.*
Ci-dessous : *le producteur Gene Norman en compagnie de la reine du rhythm and blues Ruth Brown et du « Sinatra sépia » Billy Eckstine.*



Louis Jordan – dont ils partageaient même le producteur, Milt Gabler.

Tandis que le rhythm and blues se transformait en rock and roll, le saxophone ténor devenait l'instrument dominant. Une guitare à bout de bras n'était le plus souvent qu'un accessoire de mode, tandis qu'un saxophone ténor était une arme ultrarapide à ne sortir que si on avait vraiment l'intention de s'en servir. Figurants s'abstenir.

Fats Domino et Little Richard furent deux des grands artistes à aligner une forte équipe de sax qui déménageait, et c'était parfois la même.

Depuis qu'Illinois Jacquet s'était frayé un chemin à travers le hit bagarreur de Lionel Hampton *Flying Home* (1942), bien des ténors ont émis des sons audibles des seuls chiens, tandis que Jazz At The Philharmonic faisait de l'exercice un sport immensément populaire.

Dès 1955, le brassage était complet et les durs du ténor, trempés de sueur, flottant dans des vestes trop grandes en forme de paquet de céréales, devinrent les poids lourds indiscutés de la scène musicale.

Parmi la cohorte de noms, il faut citer « Big » Al Sears, Hal « Cornbread » Singer, Red Prysock, Bullmoose Jackson, Sam « The Man » Taylor, Maxwell Davis, Arnett Cobb, « Big » Jay McNeely, Jack McVea, Willis « Gator » Jackson, Clifford Scott, Wild Bill Moore, Frank Culley, Joe Houston, plus l'enturbanné Lynn Hope.

I Can't Go On Without You de Bullmoose Jackson a peut-être été le plus grand tube rhythm and blues de 1948, mais c'est pour les plus salés *Big Ten-Inch Record* et *I Want A Bow-Legged Woman* que l'on garde aujourd'hui un souvenir attachant du Moose.

Bullmoose était une rare exception en ce qu'il était aussi chanteur. Le fonds de commerce de ces gladiateurs musicaux consistait en instrumentaux de danse à secouer les juke-box. Plus percutants que tout ce qu'on avait entendu jusque-là, ils étaient irrésistibles par leur pulsation dansante.

Ci-dessous : *paids lourd du rhythm and blues des années 1930 aux années 1950, Big Maybelle à la voix sensuelle.*



À droite : *une des voix majeures, souvent mésestimée, du rhythm and blues, La Vern Baker*

Presque tous ces ténors, taxés de « modernes extravertis » par le critique Leonard Feather, étaient des grands noms du jazz orthodoxe qui, dans le cas des anciens de chez Ellington « Big » Al Sears et Hal « Cornbread » Singer, cherchaient surtout à se remplir les poches.

Qui plus est, Gene Ammons, Johnny Griffin, Eddie « Lockjaw » Davis et John Coltrane avaient tous fait leurs armes sur le circuit des bastringues – le dernier dans la formation hard swing d'Earl Bostic.

Surtout connu pour son mégasuccès de 1951, *Flamingo*, Earl Bostic était lui aussi un altiste de tempérament, qui soufflait dans son instrument avec la férocité d'un lance-flammes.

Au début des années 1940, Bostic acquit

tention de s'en servir. Figurants s'abstenir.

Fats Domino et Little Richard furent deux des grands artistes à aligner une forte équipe de sax qui déménageait, et c'était parfois la même.

Depuis qu'Illinois Jacquet s'était frayé un chemin à travers le hit bagarreur de Lionel Hampton *Flying Home* (1942), bien des ténors ont émis des sons audibles des seuls chiens, tandis que Jazz At The Philharmonic faisait de l'exercice un sport immensément populaire.

Dès 1955, le brassage était complet et les durs du ténor, trempés de sueur, flottant dans des vestes trop grandes en forme de paquet de céréales, devinrent les poids lourds indiscutés de la scène musicale.

Parmi la cohorte de noms, il faut citer « Big » Al Sears, Hal « Cornbread » Singer, Red Prysock, Bullmoose Jackson, Sam « The Man » Taylor, Maxwell Davis, Arnett Cobb, « Big » Jay McNeely, Jack McVea, Willis « Gator » Jackson, Clifford Scott, Wild Bill Moore, Frank Culley, Joe Houston, plus l'enturbanné Lynn Hope.

I Can't Go On Without You de Bullmoose Jackson a peut-être été le plus grand tube rhythm and blues de 1948, mais c'est pour les plus salés *Big Ten-Inch Record* et *I Want A Bow-Legged Woman* que l'on garde aujourd'hui un souvenir attachant du Moose.

Bullmoose était une rare exception en ce qu'il était aussi chanteur. Le fonds de commerce de ces gladiateurs musicaux consistait en instrumentaux de danse à secouer les juke-box. Plus percutants que tout ce qu'on avait entendu jusque-là, ils étaient irrésistibles par leur pulsation dansante.

Ci-dessous : *poids lourd du rhythm and blues des années 1930 aux années 1950, Big Maybelle à la voix sensuelle.*







À droite : *une des voix majeures, souvent mésestimée, du rhythm and blues, La Vern Baker*

Presque tous ces ténors, taxés de « modernes extravertis » par le critique Leonard Feather, étaient des grands noms du jazz orthodoxe qui, dans le cas des anciens de chez Ellington « Big » Al Sears et Hal « Cornbread » Singer, cherchaient surtout à se remplir les poches.

Qui plus est, Gene Ammons, Johnny Griffin, Eddie « Lockjaw » Davis et John Coltrane avaient tous fait leurs armes sur le circuit des bastringues – le dernier dans la formation hard swing d'Earl Bostic.

Surtout connu pour son mégasuccès de 1951, *Flamingo*, Earl Bostic était lui aussi un altiste de tempérament, qui soufflait dans son instrument avec la férocité d'un lance-flammes.

Au début des années 1940, Bostic acquit la réputation d'un dur à cuire après avoir « démoli les mecs sur scène » dans la couveuse du bebop new-yorkais, le Minton's. Le fait que les mecs en question aient fréquemment inclus Bird et Dizzy en dit assez sur l'exploit.

Beaucoup de ce qui fut gravé à destination des juke-box par ces hurleurs « modernes extravertis » se retrouva plus tard dans les cris de la « new thing » et dans les recherches d'Albert Ayler, Pharoah



Sanders et Archie Shepp, ainsi que dans la soul music de King Curtis et de Junior Walker. Si, aujourd'hui, des autocollants sur les emballages de disques mettent en garde contre des « paroles explicites », au milieu des années 1950 les groupes de pression fondamentalistes lancèrent des campagnes alarmistes pour presser les Blancs « honnêtes » de protéger leurs enfants de la corruption de la musique noire. Il était beaucoup trop tard.

L'attrait du fruit défendu n'y était pour rien, mais les jeunes adolescents blancs écoutaient en masse les radios locales noires. En représailles, l'accès aux radios blanches fut interdit à toute la production musicale noire, à l'exception des quelques disques dont le succès était trop criant pour qu'on pût les ignorer. Dans ce but, les radios blanches gavèrent leurs jeunes auditeurs de reprises blanchies et dégradées des tubes rhythm and blues noirs. Bill Haley et ses Comets avaient déjà sorti le *Shake, Rattle And Roll* de Joe Turner de la chambre à coucher pour le transporter à la cuisine.

Les choses empirèrent – la chanteuse populaire Georgia Gibbs euphémisa le lubrique *Roll With Me Henry* (*Roule avec moi, Henry*) d'Etta James en substituant *Danse* à l'ambigu *Roule*. Et même le communisme aurait été préférable au spectre de Pat Boone sapé de blanc massacrant rituellement des douzaines de tubes noirs, de *I Almost Lost My Mind* (Ivory Joe Hunter) à *Ain't That A Shame* (Fats Domino). Ailleurs, les mâles de l'espèce s'essayaient à mimer la moue d'Elvis.

Pour les femmes, le problème se posait différemment. Tandis qu'il était habituel que les jeunes chanteuses blanches adoptent une attitude de soumission, quelques-unes eurent le droit d'aguicher doucement. En un contraste saisissant, il y a un lignage, qui court de Bessie Smith et Julia Lee à Aretha Franklin et Tina Turner, de divas noires, sexuellement explicites et ne mâchant par leurs mots.

Ci-dessus : *programme souvenir d'une tournée britannique de Bill Haley en février 1957, la première d'un orchestre de rock and roll américain.*

Ci-dessous : *cliché publicitaire de Chuck Berry jeune.*

À droite : *les Trenier Twins dans* Don't Knock The Rock.







Ci-dessus : *programme souvenir d'une tournée britannique de Bill Haley en février 1957, la première d'un archestre de rack and rall américain.*

Ci-dessous : *cliché publicitaire de Chuck Berry jeune.*

À droite : *les Trenier Twins dans* Don't Knock The Rock.

enfants de la corruption de la musique noire. Il était beaucoup trop tard.

L'attrait du fruit défendu n'y était pour rien, mais les jeunes adolescents blancs écoutaient en masse les radios locales noires. En représailles, l'accès aux radios blanches fut interdit à toute la production musicale noire, à l'exception des quelques disques dont le succès était trop criant pour qu'on pût les ignorer. Dans ce but, les radios blanches gavèrent leurs jeunes auditeurs de reprises blanchies et dégradées des tubes rhythm and blues noirs. Bill Haley et Boone sapé de blanc massacrant rituellement des douzaines de tubes noirs, de *I Almost Lost My Mind* (Ivory Joe Hunter) à *Ain't That A Shame* (Fats Domino). Ailleurs, les mâles de l'espèce s'essayaient à mimer la moue d'Elvis.

Pour les femmes, le problème se posait différemment. Tandis qu'il était habituel que les jeunes chanteuses blanches adoptent une attitude de soumission, quelques-unes eurent le droit d'aguicher doucement. En un contraste saisissant, il y a un lignage, qui court de Bessie Smith et Julia Lee à Aretha Franklin et Tina Turner, de divas noires, sexuellement explicites et ne mâchant par leurs mots.



Elles semblaient invincibles et durant l'ensemble des années 1950 les intenables Dinah Washington, La Vern Baker, Ruth Brown, Etta James, Big Maybelle et Esther Phillips tirèrent une fierté immense de leur assurance, dominant à la fois les hit-parades et les grands shows itinérants.

À y revenir, cela avait toujours été une affaire d'attitude, que ce soit Charlie Parker prenant tous les nouveaux dans les boîtes de la 52ᵉ Rue, Garner cherchant à capter l'attention en posant ses fesses sur l'annuaire de Manhattan avant de se mettre à jouer, Wynonie causant l'apoplexie chez les censeurs potentiels avec des paroles copiées sur les murs des toilettes, ou Tina Turner s'élevant de sa condition d'éternelle femme battue pour arpenter triomphalement les scènes.

Jusqu'à ce qu'en 1956 un guitariste-chanteur noir de rhythm and blues, âgé de trente ans, nommé Chuck Berry formule, mieux qu'on ne l'avait fait jusque-là, la condition du « joli p'tit lot de seize ans » (*Sweet Little Sixteen*).





Ci-dessus : *Elvis Presley dans* King Creole.

À gauche : *Little Richard et san archestre dans* Don't Knock The Rock.

À droite : *la star du*

Garner cherchant à capter l'attention en posant ses fesses sur l'annuaire de Manhattan avant de se mettre à jouer, Wynonie causant l'apoplexie chez les censeurs potentiels avec des paroles copiées sur les murs des toilettes, ou Tina Turner s'élevant de sa condition d'éternelle femme battue pour arpenter triomphalement les scènes.

Jusqu'à ce qu'en 1956 un guitariste-chanteur noir de rhythm and blues, âgé de trente ans, nommé Chuck Berry formule, mieux qu'on ne l'avait fait jusque-là, la condition du « joli p'tit lot de seize ans » (*Sweet Little Sixteen*).





Ci-dessus : *Elvis Presley dans* King Creole.

À gauche : *Little Richard et son archestre dans* Don't Knock The Rock.

À droite : *la star du rhythm and blues Ike Turner avec sa femme, la chanteuse Tina Turner.*

BOB WILLS, VIOLONISTE QUI EST AU WESTERN SWING CE QUE W. C. HANDY EST AU BLUES, forma avec le chanteur Milton Brown un groupe connu sous le nom de Light Crust Doughboys. À la suite d'une querelle avec leur sponsor (source de leur nom), le dur à cuire Wills partit en 1933 former ses Texas Playboys, tandis que l'astucieux Brown, à son tour, créait les Musical Brownies. Les deux leaders optèrent pour un style swing teinté de country, des valses paysannes venant se mêler aux blues et aux stomps, tandis que les sections de violons se substituaient aux saxophones.

C'est Wills qui donna le ton. Dès 1935, il dirigeait une formation de treize pupitres, qui passa à dix-huit personnes dans les années 1940. Ses premiers enregistrements témoignent d'un éclectisme débridé, des compositions originales de Wills comme *Osage Stomp* et les classiques *Saint Louis Blues*, *Trouble In Mind*, *Basin Street Blues* et le *Bluin' The Blues* de l'Original Dixieland Jazz Band voisinant avec *Mexicali Rose* et autres pièces plus fleur bleue. Bob Wills réussit à placer plusieurs tubes dans les palmarès pop américains avant d'être paralysé par une attaque, mais il poursuivit sa carrière dans un fauteuil roulant. Il grava des disques jusqu'en 1973, avant d'être victime d'une nouvelle attaque, fatale, en 1975.

Milton Brown, dont l'orchestre comprenait le guitariste Bob Dunn – le premier musicien country à électrifier son instrument – suivit la voie tracée par Wills, mais il disparut dans un accident de voiture en 1936.

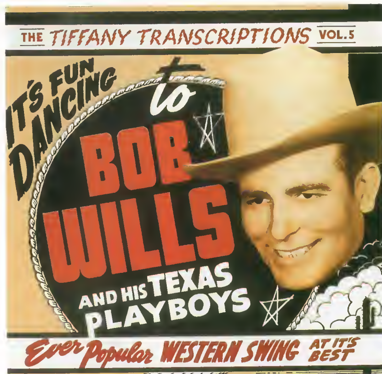
Spade Cooley de l'Oklahoma, autre violoniste, alla jusqu'à se baptiser le « Roi du western swing ». Basé sur la côte Ouest, son orchestre, qui comprenait jusqu'à douze musiciens, décrocha des contrats radio, télé, et cinématographiques. Emprisonné pour le meurtre de sa femme, Cooley décéda d'une crise cardiaque en 1969, lors d'un concert de charité au profit du shérif, alors qu'il était en liberté conditionnelle.

Mais le western swing survécut à la perte de ces personnages de légende. Des musiciens de Wills comme les guitaristes Eldon Shamblin et Tiny Moore, en compagnie du violoniste Johnny Gimble, continuèrent d'inspirer les générations suivantes de chanteurs country et de groupe de country rock comme Commander Cody's Lost Planet Airmen, Asleep At The Wheel et Alvin Crow's Pleasant Valley Boys, tandis que le vibraphoniste virtuose Gary Burton et le bassiste Steve Swallow (suivant la voie tracée par Stan Kenton, qui enregistra



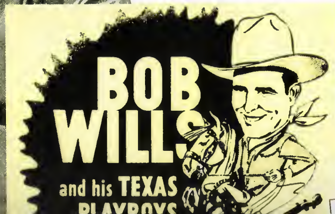
Page de gauche : *Gene Autrey, cowboy de cinémo et star de lo country, en compognie de Duke Ellington.*

Ci-contre : *Bob Wills, le véritable roi du western swing.*



avec Tex Ritter, et par Charlie Parker, qui avait jammé avec les Cherokee Cowboys de Ray Price) entraient dans les studios RCA de Nashville en 1966 pour enregistrer *Tennessee Firebird*, un album de fusion qui les vit « chasser » avec des piliers de Nashville comme Buddy Spicher (violon), Ken Buttrey (batterie), Charlie McCoy (basse et harmonica), Chet Atkins (guitare) et Buddy Emmons, qui avait enregistré le premier disque de jazz à la pedal steel guitar quelque trois ans plus tôt.

Mais ce n'était pas toujours une voie à sens unique : le guitariste Hank Garland et le batteur Joe Morello, par exemple, appartinrent aux Arkansas Cotton Pickers de Paul Howard à leurs débuts. Et malgré ce que disent les histoires « officielles » du jazz, les exemples de tels mélanges avec le country – Gimble et les Nashville Pickers interprétant *Killer Joe* de Benny Golson, Vassar Clements gravant deux albums de « hillbilly jazz », le big band formé par le guitariste (spécialiste du *picking*) Roy Clark – ne manquent pas, et la liste n'est pas encore close.



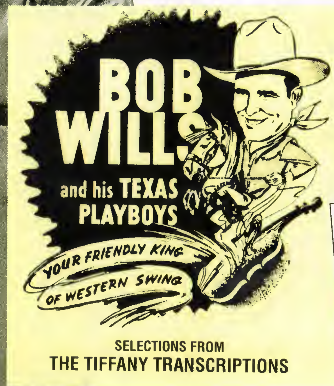


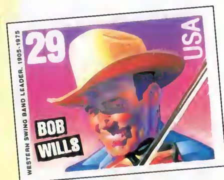
Ci-contre : *Bob Wills, le véritable roi du western swing.*



avec Tex Ritter, et par Charlie Parker, qui avait jammé avec les Cherokee Cowboys de Ray Price) entraient dans les studios RCA de Nashville en 1966 pour enregistrer *Tennessee Firebird*, un album de fusion qui les vit « chasser » avec des piliers de Nashville comme Buddy Spicher (violon), Ken Buttrey (batterie), Charlie McCoy (basse et harmonica), Chet Atkins (guitare) et Buddy Emmons, qui avait enregistré le premier disque de jazz à la pedal steel guitar quelque trois ans plus tôt.

Mais ce n'était pas toujours une voie à sens unique : le guitariste Hank Garland et le batteur Joe Morello, par exemple, appartinrent aux Arkansas Cotton Pickers de Paul Howard à leurs débuts. Et malgré ce que disent les histoires « officielles » du jazz, les exemples de tels mélanges avec le country – Gimble et les Nashville Pickers interprétant *Killer Joe* de Benny Golson, Vassar Clements gravant deux albums de « hillbilly jazz », le big band formé par le guitariste (spécialiste du *picking*) Roy Clark – ne manquent pas, et la liste n'est pas encore close.





Jazz et cinéma



Le traitement cinématographique du jazz a mûri avec les années, mais la route a été longue : les biographies romancées et les « révélations » scandaleuses ont été le fonds de commerce du grand écran pendant des années.

« BON DIEU, JE NE SAIS PAS CE QUE CE GOSSE IMAGINE QU'UNE TROMPETTE PEUT FAIRE. Cette note qu'il cherchait, elle n'existe pas. Pas sur un biniou » (*Young Man With A Horn [la Femme aux chimères]*, film de Michael Curtiz, 1950).

Mordu de jazz depuis toujours, Clint Eastwood (réalisateur de *Bird*), avoue que si le jazz et le cinéma peuvent être considérés comme les deux plus grandes contributions artistiques de l'Amérique au XXe siècle, tous deux ont rarement su s'allier de manière convaincante.

Des Oscars ? Seuls la chanteuse Peggy Lee et le saxophoniste Dexter Gordon ont été sélectionnés pour leur jeu remarquable dans deux des meilleures tentatives, *Pete Kelly's Blues* et *'Round Midnight.*

Les films revenaient toujours sur la part d'ombre du jazz, plutôt que sur ses aspects



La jam session fait partie des thèmes favoris des films sur le jazz ; Paul Newman (à gauche) faisait équipe avec Louis Armstrong dans Paris Blues (1961), tandis que (ci-dessus)

avec les années, mais la route a été longue : les biographies romancées et les « révélations » scandaleuses ont été le fonds de commerce du grand écran pendant des années.

« BON DIEU, JE NE SAIS PAS CE QUE CE GOSSE IMAGINE QU'UNE TROMPETTE PEUT FAIRE. Cette note qu'il cherchait, elle n'existe pas. Pas sur un biniou » (*Young Man With A Horn* [*la Femme aux chimères*], film de Michael Curtiz, 1950).

Mordu de jazz depuis toujours, Clint Eastwood (réalisateur de *Bird*), avoue que si le jazz et le cinéma peuvent être considérés comme les deux plus grandes contributions artistiques de l'Amérique au XXe siècle, tous deux ont rarement su s'allier de manière convaincante.

Des Oscars ? Seuls la chanteuse Peggy Lee et le saxophoniste Dexter Gordon ont été sélectionnés pour leur jeu remarquable dans deux des meilleures tentatives, *Pete Kelly's Blues* et *'Round Midnight*.

Les films revenaient toujours sur la part d'ombre du jazz, plutôt que sur ses aspects



La jam session fait partie des thèmes favoris des films sur le jazz ; Paul Newman (à gauche) faisait équipe avec Louis Armstrang dans Paris Blues (1961), tandis que (ci-dessus) un cutting contest plus réaliste apparaissait dans le Kansas City de Robert Altman en 1996.



humoristiques, avec une insistance sur les comportements asociaux. Pourtant, rien n'est si drôle qu'un échange de vannes entre musiciens. Peut-être faudrait-il envisager une comédie musicale jazz (Woody Allen l'a tenté avec *Tout le monde dit I Love You*) ? Si le contenu de *Some Like It Hot* (*Certains l'aiment chaud*, 1959) n'avait

Bertrand Tavernier montre comment on peut camper un personnage authentique au lieu de compiler des clichés rebattus.

Au temps du swing, les grands orchestres et leur chef faisaient souvent des apparitions dans des productions hollywoodiennes au scénario convenu. Les grands favo-

nés à la va-vite avec le chanteur Herb Jeffries de l'orchestre d'Ellington dans des titres tels que *Harlem Rides The Range* (1939), ou de brillantes comédies bâties autour de Slim Gaillard (*Ovoutie O'Rooney*, 1946) ou de Louis Jordan (*Reet, Petite And Gone*, 1947).

L'une des conséquences de ces tentatives fut d'ouvrir



humoristiques, avec une insistance sur les comportements asociaux. Pourtant, rien n'est si drôle qu'un échange de vannes entre musiciens. Peut-être faudrait-il envisager une comédie musicale jazz (Woody Allen l'a tenté avec *Tout le monde dit I Love You*) ? Si le contenu de *Some Like It Hot* (*Certains l'aiment chaud*, 1959) n'avait pas été si médiocre, il aurait pu ouvrir la voie. Cela dit, des films de la qualité de *Pete Kelly's Blues* (1955), *The Sweet Smell Of Success* (*le Grand Chantage*, 1957), *Sven Klang's Combo* (1976), *New York, New York* (1977), *'Round Midnight* (1986) et *Kansas City* (1996) ont réussi à rendre compte de la vie du jazz et de son environnement.

The Sweet Smell Of Success et *Sven Klang's Combo* sont des films merveilleux, tandis que le personnage de Dale Turner (un mélange de Bud Powell et de Lester Young) joué par Dexter Gordon dans le *'Round Midnight* de Bertrand Tavernier montre comment on peut camper un personnage authentique au lieu de compiler des clichés rebattus.

Au temps du swing, les grands orchestres et leur chef faisaient souvent des apparitions dans des productions hollywoodiennes au scénario convenu. Les grands favoris étaient Artie Shaw (*Second Chorus*, 1940), Glenn Miller (*Orchestra Wives*, 1942), Benny Goodman et Count Basie (*Stage Door Canteen, le Cabaret des étoiles*, 1943) et Harry James (*Kitten On The Keys*, 1946), tandis que Louis Armstrong, Charlie Barnet, Tommy Dorsey, Benny Goodman et Lionel Hampton figuraient tous dans la comédie tournée en 1948 par Danny Kaye, *A Song Is Born* (*Si bémol et fa dièse*).

Les auditoires noirs étaient alimentés de la même manière, recevant un étrange régime de westerns tournés à la va-vite avec le chanteur Herb Jeffries de l'orchestre d'Ellington dans des titres tels que *Harlem Rides The Range* (1939), ou de brillantes comédies bâties autour de Slim Gaillard (*Ovoutie O'Rooney*, 1946) ou de Louis Jordan (*Reet, Petite And Gone*, 1947).

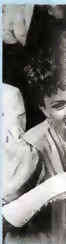
L'une des conséquences de ces tentatives fut d'ouvrir la voie aux clips vidéo. Entre 1941 et 1947, plus de 2 000 films de trois minutes furent tournés pour des Scopitones, tandis que des studios plus entreprenants, comme Warner (*Melody Master Bands*), RKO (*Jamboree*) Paramount et Universal, tournaient des séries de courts métrages musicaux à petit budget, d'une durée de neuf à quinze minutes.

Pressentant un marché encore plus fructueux, les majors se lancèrent alors dans d'édifiantes biographies filmées d'une authenticité discutable. Au sommet de

Jack Webb, plus connu pour son rôle dans Dragnet, *incarna de manière convaincante le rôle titre de* Pete Kelly's Blues *(1955), l'un des meilleurs films de jazz des années 1950, dont il signa aussi la mise en scène.*



Ci-contre à gauche : *Tony Curtis mime le jeu de flûte de Buddy Collette dans* The Sweet Smell Of Success *en 1957, au sein du quintette de Chico Hamilton ; (de g. à d.) Chico Hamilton (batterie), Tony Curtis, Carson Smith (contrebasse), le comédien Martin Milner, Paul Horn (clarinette) et Fred Katz (violoncelle).*





Ci-contre : *Danny Kaye dans une adaptation de 1948 de* Blanche-Neige *(!),* A Song Is Born, *avec une formation où l'on retrouvait Benny Goodman, Tommy Dorsey, Charlie Barnet et Louis Armstrong.*

Ci-dessous à gauche : *Kaye dans le rôle de Red Nichols, qui observe la scène, dans* The Five Pennies *(1959).*





années 1950, dont il signa aussi la mise en scène.





Tony Curtis, Carson Smith (contrebasse), le comédien Martin Milner, Paul Horn (clarinette) et Fred Katz (violoncelle).



Ci-contre : *Danny Kaye dans une adaptation de 1948 de* Blanche-Neige *(!),* A Song Is Born, *avec une formation où l'on retrouvait Benny Goodman, Tommy Dorsey, Charlie Barnet et Louis Armstrong.*

Ci-dessous à gauche : *Kaye dans le rôle de Red Nichols, qui observe la scène, dans* The Five Pennies *(1959).*











Ci-dessus : *Dave Brubeck et le trompettiste britannique Bert Courtley dans le « jazz thriller » britannique de 1961 (basé sur* Othello*),* All Night Long.

En haut à gauche : *Goldie Hawn (au centre) et Kurt Russell dans* Swing Shift *(1983), où Kurt Russell joue le rôle d'un trompettiste de jazz pendant la guerre.*

Au milieu : *Kirk Douglas mimant le jeu de trompette de Harry James (avec Hoagy Carmichael au piano), dans* Young Man With A Horn *(*la Femme aux chimères*, 1950), tiré de la biographie romancée de Bix Beiderbecke par Dorothy Baker (1938).*



Ci-dessus : *Gerry Mulligan dans la version filmée en 1960 du roman de Jack Kerouac sur la beat generation,* The Subterraneans *(*les Souterrains*).*











Ci-dessus : *Dave Brubeck et le trompettiste britannique Bert Courtley dans le « jazz thriller » britannique de 1961 (basé sur* Othello*),* All Night Long.

En haut à gauche : *Goldie Hawn (au centre) et Kurt Russell dans* Swing Shift *(1983), où Kurt Russell joue le rôle d'un trompettiste de jazz pendant la guerre.*

Au milieu : *Kirk Douglas mimant le jeu de trompette de Harry James (avec Hoagy Carmichael au piano), dans* Young Man With A Horn *(la* Femme aux chimères*, 1950), tiré de la biographie romancée de Bix Beiderbecke par Dorothy Baker (1938).*



Ci-dessus : *Gerry Mulligan dans la version filmée en 1960 du roman de Jack Kerouac sur la beat generation,* The Subterraneans *(*les Souterrains*).*



À gauche : *Cab Calloway dans* Stormy Weather *(1943).*



À droite : *Robert Wagner avec la chanteuse Pearl Bailey dans* All The Fine Young Cannibals *(*les Jeunes Loups*, 1960), s'inspirant de la vie du trompettiste Chet Baker.*



Ci-dessus : *Robert De Niro et Liza Minelli dans* New Yark, New Yark *(1977) de Martin Scarsese, très banne évocatian des milieux du jazz.*

Ci-dessaus : *Samuel E. Wright et Farest Whitaker, Dizzy et Chorlie Porker dans* Bird *(1988), film sur la vie de Charlie Parker selan Clint Eastwaod.*

En bas à droite : *Frank Sinatro, Buddy Callette et Tany Curtis dans le drame militaire teinté de jazz* Kings Go Forth *(Diables au saleil, 1958).*

l'échelle se trouvaient *The Fabulous Dorseys* (1947), *The Glenn Miller Story* (*Romonce inachevée*, 1953), *The Benny Goodman Story* (1955), *The Gene Krupa Stary* (ou *Drum Crazy*, 1959), *The Five Pennies* (Red Nichols, 1959), et, plus tard, *Lody Sings The Blues* (Billie Holiday, 1972). La plupart n'étaient guère plus que des comédies musicales rapidement troussées sur le milieu du show-business, les autres des mélodrames conventionnels.

Clint Eastwood entreprit de porter Charlie Parker à l'écran, en 1988, avec *Bird* et un scénario qui se préoccupait plus de ses relations avec sa compagne Chan Richardson que des raisons qui en ont fait un musicien essentiel de l'histoire du jazz.

Le projet cinématographique le plus intriguant est un scénario, en la possession d'Eastwood, concernant la vie rocambolesque de l'ancien compagnon, musical et de défonce, de Charlie Parker, le trompettiste Red Rodney. Après avoir joué pour Elvis Presley à Las Vegas et travaillé comme détective privé à San Francisco, Red passa la fin des années 1950 sous la fausse identité d'un officier payeur de l'armée américaine, le général Arnold T. MacIntyre, puisant largement dans les caisses militaires au passage. Un jour, fauchant dix mille dollars à la Commission de l'énergie atomique du Nevada, Red emporta par erreur des documents confidentiels défense, ce qui faillit le faire accuser d'espionnage, et causa sa chute.

Là où le jazz trouve invariablement sa place, c'est lorsqu'il s'agit de fournir une bande originale à un film. Le son de saxophones plaintifs et de trompettes suraiguës se marie parfaitement aux images nocturnes avec ombres allongées et pavés humides où se reflètent les néons.

Les thèmes nerveux et rapides que Leith Stevens composa et Shorty Rogers arrangea pour *The Wild One* (*l'Équipée sauvage*, 1953) et *Private Hell 36* (*Ici, brigade criminelle*, 1954), suivis par la collaboration de Rogers avec Elmer Bernstein sur *The Man With The Galden Arm* (*l'Homme au bras d'or*, 1955) et les partitions de Bernstein pour *Johnny Stoccata* (1959-1960) – série télévisée où John Cassavetes jouait le rôle d'un privé joueur de piano – créèrent un genre en soi.

Mais, contrairement à une idée tout faite, ce n'était pas que cuivres rugissant et cymbales foisonnantes. Un des piliers du répertoire du Modern Jazz Quartet, *The Golden Striker* venait de la partition que John Lewis avait composée







Ci-dessus : *Robert De Nira et Liza Minelli dans* New York, New York *(1977) de Martin Scarsese, très banne évacation des milieux du jazz.*

Ci-dessous : *Samuel E. Wright et Forest Whitaker, Dizzy et Charlie Parker dans* Bird *(1988), film sur la vie de Charlie Parker selan Clint Eastwaad.*

En bas à droite : *Frank Sinatra, Buddy Collette et Tony Curtis dans le drame militaire teinté de jazz* Kings Ga Forth *(Diables au saleil, 1958).*

The Five Pennies (Red Nichols, 1959), et, plus tard, *Lady Sings The Blues* (Billie Holiday, 1972). La plupart n'étaient guère plus que des comédies musicales rapidement troussées sur le milieu du show-business, les autres des mélodrames conventionnels.

Clint Eastwood entreprit de porter Charlie Parker à l'écran, en 1988, avec *Bird* et un scénario qui se préoccupait plus de ses relations avec sa compagne Chan Richardson que des raisons qui en ont fait un musicien essentiel de l'histoire du jazz.

Le projet cinématographique le plus intriguant est un scénario, en la possession d'Eastwood, concernant la vie rocambolesque de l'ancien compagnon, musical et de défonce, de Charlie Parker, le trompettiste Red Rodney. Après avoir joué pour Elvis Presley à Las Vegas et travaillé comme détective privé à San Francisco, Red passa la fin des années 1950 sous la fausse identité d'un officier payeur de l'armée américaine, le général Arnold T. MacIntyre, puisant largement dans les caisses militaires au passage. Un

causa sa chute.

Là où le jazz trouve invariablement sa place, c'est lorsqu'il s'agit de fournir une bande originale à un film. Le son de saxophones plaintifs et de trompettes suraiguës se marie parfaitement aux images nocturnes avec ombres allongées et pavés humides où se reflètent les néons.

Les thèmes nerveux et rapides que Leith Stevens composa et Shorty Rogers arrangea pour *The Wild One* (*l'Équipée sauvage*, 1953) et *Private Hell 36* (*Ici, brigade criminelle*, 1954), suivis par la collaboration de Rogers avec Elmer Bernstein sur *The Man With The Galden Arm* (*l'Homme au bras d'or*, 1955) et les partitions de Bernstein pour *Jahnny Staccata* (1959-1960) – série télévisée où John Cassavetes jouait le rôle d'un privé joueur de piano – créèrent un genre en soi.

Mais, contrairement à une idée tout faite, ce n'était pas que cuivres rugissant et cymbales foisonnantes. Un des piliers du répertoire du Modern Jazz Quartet, *The Galden Striker* venait de la partition que John Lewis avait composée





en 1957 pour *Sait-on jamais ?* de Roger Vadim, tandis que le quintette de Chico Hamilton tissait une atmosphère glauque à souhait pour le grand succès de 1957, *The Sweet Smell Of Success* (*le Grand Chantage*). Tout aussi entêtantes étaient les compositions de Johnny Mandel et Gerry Mulligan pour *I Want Ta Live* (*Je veux vivre*, 1958).

Les Français furent rapides à réagir quand Miles Davis enregistra ses improvisations à même le studio pour *Ascenseur paur l'échafaud* en 1957, et que les Jazz Messengers apportèrent leur punch à *Des femmes disparaissent* (1959) et *les Liaisans dangereuses* (1960).

La musique de Duke Ellington pour *Anatomy Of A Murder* (*Autopsie d'un meurtre*, 1959), celle composée en une nuit par Sonny Rollins pour *Alfie* (*Alfie le dragueur*, 1966) et la contribution teintée de jazz de Henry Mancini à *Tauch Of Evil* (*la Saif du mal*, 1957) furent une fois encore de parfaits contrepoints sonores. Mancini retrouverait un bon filon en composant la musique de la série policière *Peter Gunn* (1958-1961).

Ajoutons à cela l'abondant travail de musiciens tels que Lalo Schifrin, Herbie Hancock, Quincy Jones et Mark Isham, et il devient clair que si les patrons des studios ne possédaient qu'une fraction de l'imagination dont témoignent leurs fournisseurs de bandes originales, alors le film jazz pourrait bien devenir un jour un genre crédible.

Mais jusqu'à présent, ce sont les documentaires qui ont présenté le jazz de la manière la plus intéressante et la plus chaleureuse.

À cet égard, le court métrage de dix minutes (récompensé aux Oscars) de Gjon Mili *Jammin' The Blues* (1944), où apparaissaient Lester Young, Illinois Jacquet et Harry « Sweets » Edison, et le compte rendu par Bert Stein du Festival de jazz de Newport 1958, *Jazz On A Summer Day*, constituent des modèles.

Le film de jazz, comme genre à part, reste un casse-tête pour les réalisateurs. Un jour peut-être, quelque part, quelqu'un trouvera-t-il la formule ?



Ci-dessus : *(de gauche à draite) Herbie Hancock, Dexter Gardan, Pierre Michelat et John McLaughlin dans une scène de* 'Round Midnight.

Ci-dessous à gauche : *Billie Holiday et Louis Armstrong dans le film de 1947* New Orleans.

Ci-dessous : *Diana Ross en Billie Haliday dans* Lady Sings The Blues *(1972).*





Grand Chantage). Tout aussi entêtantes étaient les compositions de Johnny Mandel et Gerry Mulligan pour *I Want To Live* (*Je veux vivre*, 1958).

Les Français furent rapides à réagir quand Miles Davis enregistra ses improvisations à même le studio pour *Ascenseur pour l'échafaud* en 1957, et que les Jazz Messengers apportèrent leur punch à *Des femmes disparaissent* (1959) et *les Liaisons dangereuses* (1960).

La musique de Duke Ellington pour *Anatomy Of A Murder* (*Autopsie d'un meurtre*, 1959), celle composée en une nuit par Sonny Rollins pour *Alfie* (*Alfie le dragueur*, 1966) et la contribution teintée de jazz de Henry Mancini à *Touch Of Evil* (*la Soif du mal*, 1957) furent une fois encore de parfaits contrepoints sonores. Mancini retrouverait un bon filon en composant la musique de la série policière *Peter Gunn* (1958-1961).

Ajoutons à cela l'abondant travail de musiciens tels que Lalo Schifrin, Herbie Hancock, Quincy Jones et Mark Isham, et il devient clair que si les patrons des studios ne possédaient qu'une fraction de l'imagination dont témoignent leurs taires qui ont présenté le jazz de la manière la plus intéressante et la plus chaleureuse.

À cet égard, le court métrage de dix minutes (récompensé aux Oscars) de Gjon Mili *Jammin' The Blues* (1944), où apparaissaient Lester Young, Illinois Jacquet et Harry « Sweets » Edison, et le compte rendu par Bert Stein du Festival de jazz de Newport 1958, *Jazz On A Summer Day*, constituent des modèles.

Le film de jazz, comme genre à part, reste un casse-tête pour les réalisateurs. Un jour peut-être, quelque part, quelqu'un trouvera-t-il la formule ?



Ci-dessus : *(de gauche à droite) Herbie Hancock, Dexter Gordon, Pierre Michelot et John McLoughlin dans une scène de* 'Round Midnight.

Ci-dessous à gauche : *Billie Holiday et Louis Armstrong dans le film de 1947* New Orleans.

Ci-dessous : *Diana Ross en Billie Holiday dans* Lady Sings The Blues *(1972).*





index

ROY CARR, homme de radio et producteur de disques, anime également nombre de revues consacrées à la musique (*Melody Maker, New Musical Express & Vox*).

Musicien à l'origine, il a publié de nombreux livres en anglais et collaboré à la rédaction de nombreuses pochettes d'albums pour Blue Note, Chess, Pacific Jazz, Savoy, etc.

D'autres auteurs, connus dans le milieu du jazz, se sont associés à la rédaction de cet ouvrage : Lloyd Bradley, Brian Case, Richard Cook, Fred Dellar, John Fenton, Neil Slaven, Phil Strongman.

JACQUES CHESNEL, critique de jazz, membre de l'Académie du jazz, a rédigé le chapitre « Jazz en France, jazz de France ». Membre du comité de rédaction de la revue *Jazz Hot* de 1974 à 1982, conseiller artistique à l'I.N.A., il a collaboré, entre autres, à l'édition phonographique des archives de jazz de l'I.N.A. et à l'encyclopédie *Mémoires sonores du XXe siècle* (SGED-Bordas). Il est l'auteur, avec Gérald Arnaud, d'un ouvrage sur *les Grands Créateurs de jazz* (Bordas).

conception et réalisation de la jaquette :
henri-françois Serres Cousiné

Illustrations de couverture
Première de couverture : Sonny Rollins à la Mutualité, lors du second Paris Jazz Festival, 1965
© Guy Le Querrec/Magnum
Quatrième de couverture : Jerry Gonzalez Quartet
© Christian Ducasse

Ont collaboré à l'ouvrage

Llyod Bradley *Brises des Caraïbes*

Roy Carr *Les « V-Discs » - La révolutian du bebap - Jazz At The Philharmanic - Le renauveau du dixieland - Le cool sur la côte - Shorty Ragers - Chet Baker - John Caltrane - Le rhythm and blues - La Soul Music - L'orgue - Cauleurs latines - Jazz et Juke Bax - Les palmarès - Le jazz-funk - Electric Miles - Les jeunes lions - M'Base - Quincy Janes - Les festivals - Jazz d'Afrique - Les « dents » du jazz - Jazz et pub - Œuvres camplètes - Jazz et cinéma*

Brian Case *Les « durs arrivent »*

Jacques Chesnel *Jazz en France, jazz de France*

Richard Cook *Les capitales du jazz... Et la Grasse Pomme - La New Thing - Euro-jazz*

Fred Dellar *Les rois du carnet - Baagie-waagie et stride - L'ascension des orchestres swing - Les craaners - Du blues au rhythm and blues - Big bands progressistes - La filière « black » - Satchmo - Western Swing*

John Fenton *Charles Mingus*

Neil Slaven *Là-bas à la Nouvelle-Orléans - Les rautes du blues - Le blues électrique - Le jazz électrique - Et taujours le blues*

Phil Strongman *Future Funk, Acid Jazz*

Remerciements et crédits photographiques

Ace/Fantasy, Adrian Korsner, Arista Records, Atlantic Records, Barry Plummer, BBC/Jazz 625, Blue Note Records, Bob Flemming/NJF, British Film Institute, Capitol Records, Chess Records, Columbia Records, Crescendo/PRT, David Redfern/RCC, Decca Records, EMI Records, Epic Records, Franco Milano, Good Time Jazz/Fantasy/Ace, Granada TV, Gretsch Drums, Herbie Mann, Herman Leonard, Howard Rumsey, Hulton Getty Picture Collection, Jak Kilby/ MM, Jazz at the Philarmonic, John Fenton Collection, Lesley Howling, Malpaso, MCA/Universal, MCA Records, Melody Maker Archive (MM), Mercury Records, Motown, Mr R & B, National Jazz Federation (NJF), Pacific/PRT, Polydor, Polygram, Precision records & Tapes (PRT), Pretige / Fantasy Records, RCA Records, Redferns/Bob Willoughby, Reuters, Roulette Records, Roy Carr, Savoy Records, Spotlite Records, Talkin' Loud Records, The Collection of Roy Carr, The Collection of Val Wilmer, Val Wilmer, Verve Records, Warner Bros., WEA, The United States Postal Service (pour les timbres illustrant l'ouvrage).

Nous tenons à remercier également les distributeurs de films.
20th Century Fox ; *Orchestra Wives*-1942, *Stormy Weather*-1943/Carlton Films ; *Alll Night Long*-1960 (Rank)/Columbia ; *Don't Knock the Rock*-1956, *Make Belive Ballroom*-1949/Contemporary Films ; *Jazz on a Summers Day*-1959/Electric pictures ; *Kansas City*-1976/Paramount ; *A Song is Born*-1948, *King Créole*-1958, *Lady Sings The Blues*-1972, *The Five Pennies*-1959/United National Pictures ; *Cool and Groovy*-1957, *Swing Parade of 1946*/Warner Brothers ; *All The Fine Young Cannibals*-1960 (MGM), *Ballad in Blue*-1964, *Bird*-1988, *The Blues Brothers*-1980, *Cleopatra Jones-1973, The Fabulous Dorseys-1947, Get Yourself a College Girl-1964, I Want to Live !*-1958, *New Orleans*-1947, *New York, New York*-1977, *Paris Blues*-1961 (UA), *Pete Kelly's BLues*-1955, 'Round

*... Rogers - Chet Baker - John Coltrane - Le rhythm and blues - La Soul Music - L'orgue -
Couleurs latines - Jazz et Juke Box - Les palmarès - Le jazz-funk - Electric Miles - Les jeunes lions - M'Base -
Quincy Jones - Les festivals - Jazz d'Afrique - Les « dents » du jazz - Jazz et pub - Œuvres complètes - Jazz et cinéma*

Brian Case *Les « durs arrivent »*

Jacques Chesnel *Jazz en France, jazz de France*

Richard Cook *Les capitales du jazz... Et la Grosse Pomme - La New Thing - Euro-jazz*

Fred Dellar *Les rois du cornet - Boogie-woogie et stride - L'ascension des orchestres swing - Les crooners - Du blues au rhythm and blues - Big bands progressistes - La filière « black » - Satchmo - Western Swing*

John Fenton *Charles Mingus*

Neil Slaven *Là-bas à la Nouvelle-Orléans - Les routes du blues - Le blues électrique - Le jazz électrique - Et toujours le blues*

Phil Strongman *Future Funk, Acid Jazz*

Remerciements et crédits photographiques

Ace/Fantasy, Adrian Korsner, Arista Records, Atlantic Records, Barry Plummer, BBC/Jazz 625, Blue Note Records, Bob Flemming/NJF, British Film Institute, Capitol Records, Chess Records, Columbia Records, Crescendo/PRT, David Redfern/RCC, Decca Records, EMI Records, Epic Records, Franco Milano, Good Time Jazz/Fantasy/Ace, Granada TV, Gretsch Drums, Herbie Mann, Herman Leonard, Howard Rumsey, Hulton Getty Picture Collection, Jak Kilby/ MM, Jazz at the Philarmonic, John Fenton Collection, Lesley Howling, Malpaso, MCA/Universal, MCA Records, Melody Maker Archive (MM), Mercury Records, Motown, Mr R & B, National Jazz Federation (NJF), Pacific/PRT, Polydor, Polygram, Precision records & Tapes (PRT), Pretige / Fantasy Records, RCA Records, Redferns/Bob Willoughby, Reuters, Roulette Records, Roy Carr, Savoy Records, Spotlite Records, Talkin' Loud Records, The Collection of Roy Carr, The Collection of Val Wilmer, Val Wilmer, Verve Records, Warner Bros., WEA, The United States Postal Service (pour les timbres illustrant l'ouvrage).

Nous tenons à remercier également les distributeurs de films.
20th Century Fox ; *Orchestra Wives*-1942, *Stormy Weather*-1943/Carlton Films ; *Alll Night Long*-1960 (Rank)/Columbia ; *Don't Knock the Rock*-1956, *Make Belive Ballroom*-1949/Contemporary Films ; *Jazz on a Summers Day*-1959/Electric pictures ; *Kansas City*-1976/Paramount ; *A Song is Born*-1948, *King Créole*-1958, *Lady Sings The Blues*-1972, *The Five Pennies*-1959/United National Pictures ; *Cool and Groovy*-1957, *Swing Parade of 1946*/Warner Brothers ; *All The Fine Young Cannibals*-1960 (MGM), *Ballad in Blue*-1964, *Bird*-1988, *The Blues Brothers*-1980, *Cleopatra Jones-1973*, *The Fabulous Dorseys-1947*, *Get Yourself a College Girl-1964*, *I Want to Live !*-1958, *New Orleans*-1947, *New York, New York*-1977, *Paris Blues*-1961 (UA), *Pete Kelly*'s *BLues*-1955, *'Round Midnight*-1986, *Shaft*-1971, *Sweet Smell of Success*-1957, *Swing Shift*-1984, *The Girl He Left Behind*-1956, *The Subterraneans*-1960 (MGM), *Youg Man with a Horn*-(1950).

Crédits photographiques pour le chapitre *Jazz en France, jazz de France*

Pages 122/123, 125, 127, 128, 129 : photographies © Christian Ducasse.
Page 129 : Label Bleu (disque d'Henri Texier).

Page 123 : Portrait de Django Reinhardt ; dessin original de Jean Cocteau, 1937.

la légende du JAZZ



Marching bands de la Nouvelle-Orléans, grandes formations pour la danse, concerts du Jazz at the Philharmonic recréant dans les plus belles salles de concert les jam-sessions acharnées des sous-sols enfumés, « cool music » californienne, hard-boppers new-yorkais : la Légende du jazz *dépeint une Amérique aux multiples visages, dont le jazz est le révélateur.*

Dans un style vivant et imagé, l'ouvrage invite le lecteur à suivre l'évolution de cette musique qui épouse l'histoire de notre siècle : si le jazz, né à la fin du XIXe siècle dans le sol fertile du Sud, accompagne les troupes américaines pendant les guerres mondiales, il s'accorde, dans les années 1960, à la pop music et au rock. C'est seulement avec un temps de retard qu'émerge un jazz européen, voire français, dont ce livre se fait aussi l'écho.

Swing et blues, couleurs latines et soul music, free jazz, funk ou même rock ou reggae, le jazz revendique l'hybridation : ce livre nous montre une musique opérant une formidable synthèse entre les traditions musicales africaines, jamaïcaines, brésiliennes, cubaines et européennes, renaissant de ses cendres après chaque crise avec une identité rajeunie, un souffle nouveau, une vigueur retrouvée.

Cette histoire s'enrichit d'anecdotes savoureuses. Les musiciens y témoignent de leurs rencontres et de leurs réussites, mais aussi de leurs fragilités et de leurs angoisses. Ces mises à nu, parfois drôles ou triviales, sont le plus souvent révélatrices de la vie et de la condition de jazzman.

Par l'évocation sensible et documentée qu'elle offre en même temps que par une iconographie dont la profusion n'a d'égale que la variété, la Légende du jazz *apporte une contribution à une histoire du jazz vivante.*

ISBN 2-03-508019-3



LAROUSSE

la légende du JAZZ



Marching bands de la Nouvelle-Orléans, grandes formations pour la danse, concerts du Jazz at the Philharmonic recréant dans les plus belles salles de concert les jam-sessions acharnées des sous-sols enfumés, « cool music » californienne, hard-boppers new-yorkais : la Légende du jazz *dépeint une Amérique aux multiples visages, dont le jazz est le révélateur.*

Dans un style vivant et imagé, l'ouvrage invite le lecteur à suivre l'évolution de cette musique qui épouse l'histoire de notre siècle : si le jazz, né à la fin du XIXe siècle dans le sol fertile du Sud, accompagne les troupes américaines pendant les guerres mondiales, il s'accorde, dans les années 1960, à la pop music et au rock. C'est seulement avec un temps de retard qu'émerge un jazz européen, voire français, dont ce livre se fait aussi l'écho.

Swing et blues, couleurs latines et soul européennes, renaissant de ses cendres après chaque crise avec une identité rajeunie, un souffle nouveau, une vigueur retrouvée.

Cette histoire s'enrichit d'anecdotes savoureuses. Les musiciens y témoignent de leurs rencontres et de leurs réussites, mais aussi de leurs fragilités et de leurs angoisses. Ces mises à nu, parfois drôles ou triviales, sont le plus souvent révélatrices de la vie et de la condition de jazzman.

ROY CARR

la légende du JAZZ



Marching bands de la Nouvelle-Orléans, grandes formations pour la danse, concerts du Jazz at the Philharmonic recréant dans les plus belles salles de concert les jam-sessions acharnées des sous-sols enfumés, « cool music » californienne, hard-boppers new-yorkais : la Légende du jazz *dépeint une Amérique aux multiples visages, dont le jazz est le révélateur.*

Dans un style vivant et imagé, l'ouvrage invite le lecteur à suivre l'évolution de cette musique qui épouse l'histoire de notre siècle : si le jazz, né à la fin du XIX*e siècle dans le sol fertile du Sud, accompagne les troupes américaines pendant les guerres mondiales, il s'accorde, dans les années 1960, à la pop music et au rock. C'est seulement avec un temps de retard qu'émerge un jazz européen, voire français, dont ce livre se fait aussi l'écho.*

Swing et blues, couleurs latines et soul music, free jazz, funk ou même rock ou reggae, le jazz revendique l'hybridation : ce livre nous montre une musique opérant une formidable synthèse entre les traditions musicales africaines, jamaïcaines, brésiliennes, cubaines et européennes, renaissant de ses cendres après chaque crise avec une identité rajeunie, un souffle nouveau, une vigueur retrouvée.

Cette histoire s'enrichit d'anecdotes savoureuses. Les musiciens y témoignent de leurs rencontres et de leurs réussites, mais aussi de leurs fragilités et de leurs angoisses. Ces mises à nu, parfois drôles ou triviales, sont le plus souvent révélatrices de la vie et de la condition de jazzman.

Par l'évocation sensible et documentée qu'elle offre en même temps que par une iconographie dont la profusion n'a d'égale que la variété, la Légende du jazz *apporte une contribution à une histoire du jazz vivante.*


ISBN 2-03-508019-3
9 782035 080196

LAROUSSE

la légende du JAZZ

LAROUSSE



à la suite d'une série de concerts au Roseland de New York, cet équipage brillant mais coûteux se disloqua, une partie de ses membres allant rejoindre les rangs de l'orchestre de Paul Whiteman et lui assurer une certaine crédibilité jazzistique.

L'orchestre de Bennie Moten ne s'éloigna guère de Kansas City. Mais chaque fois que l'on entend le son de Basie, l'influence de Moten est évoquée, son orchestre revendiquant un effectif qui, à diverses époques, comprit Ben Webster, Jimmy Rushing, Hot Lips Page, Walter Page et Basie lui-même.



Le pianiste Mel Pawell, qui faisait partie de l'ensemble militaire de Glen Miller.

Duke Ellington



Nom : Edward Kennedy « Duke » Ellington.

État civil : né le 29 avril 1899, à Washington, mort le 24 mai 1974, à New York.

Instrument : piano.

Signes particuliers. Tiré à quatre épingles. Grand et bel homme à l'œil brun. Incarnation du charme et de la sophistication.

Œuvre. Sans doute le plus grand compositeur américain du xx[e] siècle, et certainement le plus prolifique. Des centaines d'œuvres, dont *Sophisticated Lady, Mood Indigo, Satin Doll, Black And Tan Fantasy, In A Sentimental Mood, Black, Brown and Beige, Creole Love Call, Rocking In Rhythm, I Got It Bad And That Ain't Good, Prelude To A Kiss, Do Nothin' Till You Hear From Me, Cottontail, Don't Get Around Much Anymore, Take The «A» Train, I'm Beginning To See The Light* et le marathonien succès du festival de Newport *Diminuendo And Crescendo In Blue.*

Méthode. Utilisait l'orchestre comme une palette musicale – pourvue de stylistes hautement colorés comme Bubber Miley, « Tricky » Sam Nanton, Harry Carney, Juan Tizol, Cootie Williams, Johnny Hodges, Ben Webster, Jimmy Blanton, Paul Gonsalves, Ray Nance, Cat Anderson, Britt Woodman et Lawrence Brown.

Aveu. Dans son autobiographie, *Music Is My Mistress*, il écrivit : « La musique est ma maîtresse, et elle ne tient la chandelle à personne. »

Célèbre pour avoir dit : « Je vous aime à la folie. »

Ci-contre : *le pianiste Earl Hines, surnommé « Fatha ».*
En bas : *Erskine Hawkins et son orchestre.*

Eckstine partit et forma son propre orchestre début 1944, emmenant avec lui Johnson, Gillespie, Vaughan et autres musiciens du même bord. Ce fut, sans doute, l'orchestre le plus riche en individualités de l'histoire du jazz, avec, au fil du temps, Miles Davis, Art Blakey, Fats Navarro, Dexter Gordon, Gene Ammons, Lucky Thompson, Kenny Dorham, Charlie et Leo Parker. Il survécut, plus qu'il ne prospéra, sur un régime de bebop et de ballades, mais fut enregistré de manière abominable et finit par rendre l'âme, amenant Billy à confesser plus tard : « J'imagine que j'étais un peu en avance sur mon temps. »

• DISCOGRAPHIE •

COUNT BASIE
The Complete Decca Recordings (MCA/GRP); The Golden Years Vol.1 & 2 (Jazz Archives); The Complete Atomic Mr. Basie (EMI/Roulette)



CHARLIE BARNET
Drop Me Off In Harlem (MCA/GRP); Cherokee (MCA/GRP)

CAB CALLOWAY
Best Of The Big Bands (Columbia)

THE DORSEY BROTHERS
Best Of The Big Bands (Columbia),

JIMMY DORSEY
Contrasts (MCA/GRP)

TOMMY DORSEY
The Legend (RCA)

DUKE ELLINGTON
Early Ellington (MCA/GRP); The Blanton-Webster Band (RCA/Bluebird); The Okeh Ellington (Columbia); At Fargo (Vintage Jazz)

BENNY GOODMAN
The Birth Of Swing 1935-36 (RCA/Bluebird); The Harry James Years (RCA/Bluebird); Live At Carnegie Hall (Columbia); Best Of The Big Bands (Columbia)

LIONEL HAMPTON
Lionel Hampton (Giants Of Jazz)

WOODY HERMAN
The V-Disc Years Vol 1 & 2 (Hep); The Thundering Herds 1945-47 (Columbia)

HARRY JAMES
Embraceable You (Conifer)

JIMMIE LUNCEFORD
Blues In The Night (Jazz Roots); Stomp It Off (MCA/GRP)

GLENN MILLER
Greatest Hits (RCA/BMG)

ARTIE SHAW
Begin The Beguine (RCA/Bluebird)

